STORIA CRITICA DELLA LETTERATURA ITALIANA

MICHELE SCHERILLO

I. PINDEMONTE

MESSINA
GIUSEPPE PRINCIPATO EDITORE

STORIA
D
LETTERAT

CASA
GIUSEPPE
ME

CRITICA

A

A ITALIANA

TRICE

RINCIPATO

NA

STORIA CRITICA DELLA LETTERATURA ITALIANA

DIRETTA DA ANDREA GUSTARELLI

L'idea di questa nuova collezione ci è stata suggerita dalla constatazione che le numerose storie della nostra letteratura che vengono con assidua frequenza alla luce, sogliono esser destinate a studenti o a studiosi di professione: sono, quindi, modesti manuali, stringati, malcerti e lacunose, o grossi volumi pieni di notiziari e irti di discussioni. Il gran pubblico delle persone mediocremente colte non può appagarsi della scarna laconocità degli uni, non vuole nè sa avventurarsi nella intrigata ampiezza degli altri.

Gli uni e gli altri, poi, quando non la trascurino deliberatamente, considerano come di secondaria importanza la trattazione del valore estetico di ciascun' opera letteraria; mentre è certo che «storia della letteratura» è sopra tutto « storia dell'arte letteraria »: esame critico, cioè, del valore che le opere degli autori hanno come lavori d'arte. Il quale esame non può non riuscire interessante e dilettevole a tutti, sia perchè esso è, più d'ogni altro, vicino al nostro spirito moderno, sia perchè elimina da sè notizie e indagini affatto aride, sia, infine, perchè i giudizi conclusivi ai quali porta, possono ritenersi nella mente senza sforzo particolare.

La nostra collezione consiste precisamente in una serie di medaglioni, ciascuno dei quali mette in sapiente rilievo le figure del nostro glorioso svolgimento letterario, illustrandole ne' tratti essenziali della vita e nel valore intimo della loro opera d'arte. E una storia della letteratura italiana intesa in questo modo, che trattasse cioè con discrezione la parte storica ed esaminasse con una certa ampiezza il valore estetico delle opere, e fosse stesa in forma piana e garbatamente svelta, ci parve necessaria e tale da poter sperare che sarebbe letta volentieri anche dalle persone modestamente colte.

STORIA CRITICA

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

MICHELE SCHERILLO

IPPOLITO PINDEMONTE

E LA POESIA BARDITA

MESSINA
CASA EDITRICE GIUSEPPE PRINCIPATO

Catania — Stab. Tip. S. Di Mattei & C. — 1920.

SOMMARIO.

I *barditi* di Klopstock e la sua *Battaglia di Arminio*. — Il *Bardo della Selva Nera* del Monti. — La tragedia *Arminio* di I. Pindemonte, e i suoi tre *Discorsi risguardanti la Tragedia*. — La sua ammirazione e la sua imitazione dell'opera tragica di Voltaire. — L'ammirazione contenuta e riservata per Shakespeare. — Il *Catone* di Addison. — La *Merope* di Scipione Maffei e la gherminella di Voltaire. — L'azione storica e fantastica dell'*Arminio*. — L'amor tenero e il teatro tragico. — Le nozze finali. — Il suicidio. — La scena delle esequie modellata su Shakespeare e Voltaire. — Gli spettri sul teatro. — Letture dell'*Arminio* prima della stampa. — Giudizii su di esso del Cesarotti e del Monti. — Il Coro nella tragedia italiana e straniera prima dell'*Arminio*. — I Cori del *Giovanni di Giscala* di A. Varano. — Il Coro nei poemetti drammatici di Ossian e nel *Caràttaco* di G. Mason. — Le allusioni politiche, vere o presunte, nell'*Arminio*. — La Censura letteraria. — Il carattere morale del Pindemonte, secondo la Staël, il Cesarotti e il Byron. — Cenni sommarii intorno alla vita e alle altre opere del poeta veronese. — I primi tentativi poetici: l'*Ulisse* e le *Poesie campestri*. — L'*Abaritte*, i *Giardini Inglesi*, le *Epistole in versi*. — I *Sepolcri* suoi e quelli del Foscolo. — La traduzione dell'*Odissea*. — La morte.

I. — *I bardi e la Poesia Bardita del Klopstock.— « Barritum » o « Barditum ».— Il « Bardo della Selva Nera » del Monti.*

La poesia, che fu dal Klopstock e dal Monti chiamata *bardita*, nacque male: dall'equivoco cioè che e bardi e druidi ed euhagi fosser comuni così ai popoli che abitavan le Gallie o la Britannia come a quelli d'oltre Reno. Ma se nei poemi bardici del Gray e del Macpherson, o nelle tardive fantasie dello Chateaubriand quegli antichi cantori e sacerdoti potevano a buonconto credersi a casa loro, poichè ve li avevan già trovati i Romani condotti da Giulio Cesare; nelle selve dei Cherusci e dei Catti si sarebber trovati fra estranei, se non pur tra nemici.

Il più di codesti barbari non riconoscevan come iddii se non quelli che avevan sotto gli occhi e che loro giovavano apertamente, quali il Sole, la Luna e il Fuoco, senza che delle divinità altrui sapesser neanche per fama; laddove i Galli

si vantavan discendere da Dite, e adoravano principalmente Mercurio (un dio beninteso che equivaleva suppergiù al Mercurio della mitologia greca e romana), e poi altri cui riconoscevano le virtù medesime che e Greci e Romani attribuivano ad Apollo, a Minerva, a Giove, a Marte. E se i Germani, dediti com'essi erano anima e corpo alla guerra, avevano dei sacerdoti per il loro culto, questi non costituivano una casta religiosa vigorosamente e settariamente ordinata come presso i Galli quella dei druidi. Coi quali venivan quindi anche a mancare i bardi, che n'eran parte, e che, al dir di Ammiano Marcellino (XV, 9), di Strabone (IV) e di Diodoro Siculo (V), « cantavano in versi eroici, accompagnandosi con dolci modulazioni della lira, i forti fatti degli uomini famosi ». In una di quelle sue concitate apostrofi a freddo, Lucano, rivolgendosi alle Gallie nel momento che Cesare s' accingeva a tornare in Italia, esclama (I, 447 ss.): « Voi, o bardi, che con le vostre lodi tramandaste, vaticinando, ai più lontani nepoti la fama dei prodi spenti in battaglia, sciogliesteallora nuovamente, rassicurati, molti dei vostri canti. E voi, o druidi, riprendeste i barbarici riti e il nefando costume dei sacrifici, che avevate dovuto interrompere costretti dalle armi ».

I Germani solevano entrar nella battaglia urlando: abitudine codesta che avean comune con tutti i barbari, e che in Omero caratterizza l'esercito troiano. Condotti da Cecina sotto Piacenza, essi, al segnale dell'assalto, levarono un

canto feroce, battendosi sugli omeri gli scudi (**Tacito**, *Histor.* II, 22). Un'altra volta, sul Reno, spaventarono i legionari col canto degli uomini e lo schiamazzo delle donne (*ibid.*, IV, 18). La notte, che seguì alla prima vittoria ottenuta pel terreno acquitrinoso di Vetera, la passarono fra canti e grida. E di solito accoglievan le parole del loro capitano percotendo le armi e tripudiando (*ibid.*, V, 15 e 17). Lasciò fama di sè, non meno per la sveltezza che per lo strepito delle armi e i canti bellicosi, una coorte di Sigambri, la quale aveva aiutato Poppeo Sabino a sottomettere i Traci (*Ab excessu Augusti*, IV, 47). Ma a nessuno potrebbe venire in mente di scorger tra siffatte espressioni d'entusiasmo marziale il lampeggiamento d'un sorriso, per quanto selvaggio, della musa, per quanto barbara, d'una classe privilegiata di sacerdoti poeti. Eppure dovrebbe proprio ad esse far capo la poesia dei presunti bardi tedeschi!

Descrivendo i costumi dei Germani, Tacito dice che essi, per augurarsi la buona fortuna delle armi, cantavano, nell'entrare in battaglia, in maniera da infiammar gli animi. Atterrivano o trepidavano secondo che dei loro canti si diffondeva il rimbombo tra le schiere; e il loro pareva non un concerto di parole, bensì di valore. Si studiavan principalmente di produrre suoni aspri e discordi, ed accostavan gli scudi alla bocca, perchè, ripercotendovisi, la voce rintronasse più cupa ed orrenda. Cosiffatta spaventosa maniera di cantare chiamavan *baritum* o *bar-*

ritum, secondo che si legge nel maggior numero dei codici e delle stampe del libro di Tacito, ovvero, secondo che si legge in altri codici e in edizioni più recenti, *barditum* (*German.* 3).

Or a codesta povera parola appunto, anzi a codesta povera variante, è legato il destino di quel nuovo genere poetico, di che il Klopstock si servì per ringagliardire il sentimento della nazionalità germanica, e il Monti per celebrare la conquista e l'oppressione napoleonica. Dietro questa malsicura parola parve al Klopstock di veder appiattate intere falangi di bardi e di druidi tedeschi; e al suo orecchio non suonò più come un urlo, appena forse articolato, dell'esercito in tumulto, — qualcosa che somigliasse, per l'accompagnamento, all'orrendo fracasso descrittoci da Strabone (VII, III, 3), che le donne cimbriche producevan percotendo le pelli distese a mo' di tamburo sui graticci dei carri, — ma come un canto ritmico e d'argomento storico. E quasi che i Germani fossero d'origine celtica, pretese di scorgere un'affinità tra il *barditum*, latinamente racconciato da Tacito, e il neoceltico *barddas*, che asserì significare "poesia fondata sulla storia,,.

È intanto curioso notare che nelle Gallie, dove i bardi ebbero una vita reale, non esisteva, o non c'è stata tramandata, una voce che suonasse press'a poco come *bardito* e che significasse « canto dei bardi » ; e sarebbe invece esistita nella Germania, dove non si può desumere da altra prova che i bardi avessero vita se non da quella parola appunto! La quale, nel

maggior numero dei codici e nelle edizioni più autorevoli si legge, com'ho detto, *baritum* o *barritum*; e leggeva così anche Alessandro d'Alessandro, il famoso umanista napoletano amico del Pontano e del Sannazaro (*Genial. dier.*, l. IV, c. VII, p. 406). E una tal lezione ha poi il conforto d'un'autorità tecnica in fatto di arte militare, Vegezio, e d'un'autorità storica competentissima per ciò che riguarda i popoli barbari, Ammiano Marcellino. Solamente quando i due eserciti avversi sian venuti alle mani — ci ammaestra l'autore dell'*Epitoma rei militaris* (III, 18) — s'ha da levar quel grido « quem *barritum* vocant ». E Ammiano racconta (XVI, 12) che, in un certo scontro, i Cornuti e i Braccati, terribili in guerra pel quotidiano esercizio delle armi, nel darsi addosso levarono un fragoroso *barritum* (qualche codice offre la variante, per noi indifferente, *varritum*); il quale, egli descrive, « nascendo come un leggiero susurro, veniva di mano in mano ingrossando, a misura che cresceva l'entusiasmo per la pugna, fino a pareggiare il rimbombo dei flutti rompentisi negli scogli ». E altrove (XXVI, 7) lo stesso storico chiama « terrifico fremito » quello che « barbari dicunt *barritum* ».

Il Klopstock mostrò di non accorgersi come Ammiano e Vegezio fossero contro di lui, e ne citò, con quello di Tacito, i nomi, a sostegno del suo *barditus*! E dimenticando troppo presto che in quella meschina variante era la sola fede di vita dei bardi tedeschi, argomentò: « Noi

non abbiamo fatto spegnere i bardi; cosa vieta dunque di riesumare anche i barditi? Per lo meno, io non ho saputo trovare un'altra parola che indichi meglio una specie di poesia che pel soggetto risalga al tempo dei bardi, per la forma rassomigli ai loro canti ». La qual poesia poi, « riunendo e temperando l'uno coll'altro il doppio carattere dell'epica e della lirica », sembrò al Monti, « se non la sola, almeno la più acconcia ad ordire una qualche tela poetica dei portenti operati » da Napoleone (nella dedicatoria « a Napoleone il grande » del *Bardo della Selva Nera*); e al suo tardivo *bardo* della *Selva Nera* fa recare dalla figliuola Malvina (un nome preso in prestito da Ossian) « l'arpa cherusca »!

Beninteso che se bardi i Germani non ebbero, non mancarono perciò d'una qualunque poesia nazionale; solo che i loro poeti non si chiamaron come quei d'oltre Reno, e alle loro canzoni non diedero quel fantastico nome di *barditi*. Con esse, comunque le chiamassero, celebravan le antiche origini e gli eroi epònimi Tuistone e Manno (*Germ.* 2); e nell'incominciar la battaglia rammemoravano le lodi di Ercole (quale che si fosse l'eroe da Tacito adombrato sotto questo nome classico), primo fra tutti gli uomini forti (*ib.* 3). E per mezzo dei canti si tramandarono per lungo tempo la gloriosa memoria del vincitore di Teutoburgo (*Ann.* II, 88); fino a tanto almeno che non fosse meglio affidata alle pagine immortali del magnanimo storico dei vincitori.

II.— *La « Battaglia di Arminio » del Klopstock.— Thusnelda.*

Il Klopstock, il quale, come dice lo Zumbini, « ebbe sempre il sommo fine di suscitare nei suoi concittadini tutti quei forti affetti che sono necessari a far potente e gloriosa la patria », volle appunto rinnovellare questi canti in onore d'Arminio. I suoi *barditi per il teatro* consistono in cori e dialoghi che si succedono e s'alternano, cantati e recitati specialmente da druidi e da bardi. Il Coro risponde appuntino alle prescrizioni di Orazio (*Art. poetic.*, 193-201), compiendovi la parte di attore, e pregando e scongiurando gli Dei perchè la buona fortuna arrida agli oppressi e abbandoni i superbi oppressori. E in certa maniera i barditi arieggiano i *Persiani* di Eschilo; chè anche qui l'azione si svolge fuori della scena, e agli spettatori non ne giunge che l'eco. Nella tragedia eschilèa però, il nunzio, la desolata madre di Serse, l' ombra di Dario scongiurata dal popolo, Serse sconfitto, si succedono l'uno all'altro, accompagnati o ricevuti dal Coro, quando già l'obbrobriosa disfatta dei Persiani è avvenuta ed è a tutti nota; laddove nel bardito tedesco l'azione storica si svolge contemporaneamente alla scenica, e i personaggi e il Coro soń come le sentinelle avanzate della platea, a cui dànno le informazioni di quanto a mano a mano va accadendo di là dalla scena. Anche il fine politico e morale dei due poeti è

il medesimo: celebrare una grande vittoria redentrice della patria, e proclamare che i Greci, o i Tedeschi, non furon mai « servi ad alcuno o ad alcuno soggetti », come dice Eschilo; salvo che questi preferì di mostrare ai suoi concittadini qual larga piaga avesse il loro valore aperta nel cuore dei vinti, quegli di rappresentare la legittima esultanza dei vincitori.

I barditi del Klopstock costituiscono come una trilogia di Arminio: ne celebrano la battaglia, i prìncipi rivali e la morte. Furon pubblicati in anni diversi: nel 1769, nell'84 e nell'87; e provocarono quasi una rivoluzione letteraria. Si era in tempi, racconta il Goethe (*Dichtung und Wahrheit,* III, 12; in *Goethe's Werke*, Berlin, Hempel, XXII, pp. 84-85), in cui, appunto perchè si godeva d'una talquale libertà e indipendenza, si sentiva imperioso il desiderio d' una indipendenza e d'una libertà più larga. « Con la *Battaglia di Arminio*, e la dedica di essa a Giuseppe II, Klopstock aveva provocato una straordinaria agitazione. I Tedeschi, che si liberavano dal giogo dei Romani, erano rappresentati gagliardamente e nobilmente; e questo quadro era ben atto a ravvivare l'amor proprio della nazione. Ma poichè in tempo di pace il patriottismo non può propriamente consistere che nell'accudire alle proprie faccende, nel badare al proprio ufficio, nello studiare la propria lezione, nel far che tutto vada bene in casa; così il sentimento della patria suscitato da Klopstock non trovò nessun oggetto su cui sfogarsi. Federigo

aveva salvato l'onore di una parte dei Tedeschi contro un mondo stretto in alleanza, e ogni membro della nazione aveva il dovere di prender parte con la sua stima e con la sua riconoscenza alla vittoria di questo gran principe; ma allora contro chi rivolgere l'entusiasmo bellico? Quale direzione doveva prendere e quale effetto produrre? Prima esso fu mera forma poetica, e i canti dei bardi, in seguito così spesso scherniti anzi trovati ridicoli, ebbero origine da questa spinta, da questo impulso. Non c' erano da combattere nemici esterni; allora s'immaginavano dei tiranni, e quindi i prìncipi e i loro ministri dovevano prestare le loro persone, prima in generale e poi in particolare. E qui la poesia si unì vivacemente a quel desiderio di giustizia; ed è interessante vedere poesie di quel tempo composte interamente con uno spirito che esclude tutto ciò che sa d'autorità, sia monarchica sia aristocratica ». E poichè del glorioso passato non rimaneva quasi più traccia nella nazione divisa e confusa, non sarebbe stato possibile ai Tedeschi di trovare in esso la fonte di canti sinceramente popolari e patriottici. Gli è per questo che nei canti patriottici di Klopstock si sente, secondo parve a madama di Staël (*De l'Allemagne*, pt. II, cap. 12), « un enthousiasme vague, un désir qui ne peut atteindre son but; et la moindre chanson nationale d' un peuple libre cause une émotion plus vraie ». Qualche tratto tuttavia riesce ancora a commuoverci: come, nel primo dei barditi, la scena del fanciullo

che strappa al padre la licenza di avvicinarsi al luogo del combattimento, donde poi torna ferito a morte; il riapparir fra' suoi di Segimondo, che al rumore delle armi si era strappate di dosso le bende sacerdotali per correre al campo dei ribelli; la prigionia dell' indegno fratello di Arminio, datosi anima e corpo ai Romani.

Ed è una singolare e ben disegnata figura poetica quella di Thusnelda (il nome ce lo ha tramandato Strabone), la gentile ed eroica consorte dell'eroe. Già Tacito l'avea sbozzata con pochi suoi tratti magistrali. Figlia del perfido Segeste, per rivalità con Arminio fedele alleato dei Romani, essa, pur nelle mani del padre e dei nemici, parteggia apertamente pel marito. Tratta prigioniera alla presenza di Germanico, « non piange benchè vinta e non chiede mercè, ma, con le mani strette al petto, affisa il suo gravido seno »; così che non permette alla vile pietà del padre di dissimulare che ella sia lì trascinatavi per forza. E s'ei pur vuole salvarla dalla vendetta romana, a lui non resta che di rimettere nella clemenza del vincitore se valga meglio esser figlia di Segeste o moglie di Arminio (*Ab excessu Augusti*, I, 57 e 58). Le parole misteriose onde lo storico chiude questo tragico episodio, somigliano a certi cupi versi di Dante. « La moglie di Arminio », narra, « partorì un figliuolo, il quale, allevato in Ravenna, che strazio di fortuna fosse dirò a suo luogo »; ma quel che ne dicesse, e se lo dicesse, noi non sappiamo.

Il Klopstock, pure in questo seguendo forse

Strabone, ci presenta, fin dalla battaglia di Teutoburgo, Thusnelda madre; e ciò contribuisce al carattere di lei una nuova tinta di gentilezza. Com'è felice, secura nel suo gaudio, quando nel giorno della vittoria può dire a lui, titubante per modestia: « Arminio, tu devi oggi tener alta la fronte: chi potrebbe mai farlo, se anche a te non fosse oggi permesso? ». Totalmente diversa dalla bieca e truculenta sua suocera, che irrompe nell'azione com'una iena assetata di sangue, essa, dinanzi al sangue, torce il volto pallido d'amabile terrore; e consigliatrice di perdono, ispira al vincitore uno squisito sentimento di generosità magnanima, foriero quasi tra le selve germaniche del nuovo Verbo che si diffondeva dall'Oriente. Degna sorella di quelle angeliche e quasi incorporee apparizioni femminili, quali Cidli o Maria, che nel sacro poema accompagnano il Messia nella sua sovrumana missione e spariscono con lui o prima di lui, essa può stare a pari, per codesto felice anacronismo nella storia barbarica, col re Adelchi del poeta degl'*Inni sacri*.

III. — *La tragedia « Arminio » di Ippolito Pindemonte. — I suoi tre « Discorsi risguardanti la Tragedia ». — L'ammirazione e l'imitazione dell'opera di Voltaire. — L'ammirazione riservata per Shakespeare. — La tragedia « Catone » di Addison. — La « Merope » di Scipione Maffei e la gherminella di Voltaire.*

Tacito aveva deplorato che di Arminio tacessero gli annali dei Greci, e non risonassero ab-

bastanza quelli dei Romani. Ippolito Pindemonte par si proponesse di riparare a codesta incuria degli avi, e nel 1797 concepì e scrisse intorno ad Arminio una tragedia in cinque atti con cori; che pubblicò poi nel 1804 e ripubblicò ripetutamente, fino a che nel '12, facendone la quinta edizione, vi aggiunse tre *Discorsi*, i quali per consiglio del Cesarotti avea finallora tenuti chiusi nello scrigno. — Circa un secolo prima, anche in Francia era comparso un *Arminius*, del Campistron; ma, per buona fortuna, esso non ha alcun rapporto col nostro. Manca dei druidi e dei bardi, e quindi dei cori; e ha invece fra i personaggi, oltre il protagonista, pur Varo, Segeste e Sigismondo. L'intreccio è costituito dalla rivalità di Varo e di Arminio nell' aspirare al cuore d' Ismenia (Thusnelda nubile) figlia di Segeste!

Sarebbe difficile determinare se e fino a qual punto il Pindemonte conoscesse e prendesse a modello i *barditi* del Klopstock. Certo, di questi disdegnò la incomposta libertà di condotta, per la quale essi, anzi che a dramma, somigliano a epopea drammatizzata, scritta, come disse Federigo Schlegel (*Storia della letterat. antica e mod.*, trad. da Fr. Ambrosoli; Milano, 1828, v. II, p. 248), anticipando i tempi e per un possibile teatro avvenire; ma conservò gl' inverosimili bardi, che alla fine di ciascun atto o anche nel mezzo levano i loro canti, e, quello ch' è più, attinse anche lui « dal fonte dell'Edda, ove la settentrionale mitologia si contiene », le « particolarità religiose » della tragedia. Or questa

introduzione della mitologia scandinava nella poesia tedesca, fu, come l'invenzione dei bardi d'oltre Reno, un pensiero tutto del capo di Klopstock; il quale voleva così, anche per quest' altro verso, rendere indipendente dalle letterature classiche quella del suo paese. Benchè la sua immaginazione pur cogliesse alle volte i rapporti che sono tra le deità nordiche e l'aspetto della natura a cui presiedono, in generale però i suoi sforzi non riuscirono se non a introdurre la nomenclatura della nuova mitologia.

« Per quanto le favole dell' *Edda* mi fossero care », racconta ancora il Goethe (*Dichtung und Wahrheit,* III, 12, p. 85), «non potevo farle entrare nelle mie produzioni poetiche; chè se esse eccitavano la mia fantasia, non però riuscivo a percepirle in un modo sensibile: mentre la mitologia greca, tramandataci dai più grandi artisti del mondo in una forma visibile e facilmente percepibile, stava largamente dinanzi ai nostri occhi... Perchè mai avrei dovuto sostituire Wotan a Giove e Thor a Marte, e sostituire nelle mie poesie alle figure ben definite del mezzogiorno figure di nebbia, anzi soltanto suoni? ». Il Pindemonte invece vi si credette obbligato dal soggetto; e nei Cori (imitando in questo il Racine, che dalle circostanze religiose desunse alcuni particolari pei cori dell'*Athalie*) mise in mostra « Odino e l'alta sua compagna Frea », Tore « de' lor figli tutti il più possente », « le Valkyries, vergini bellissime che servono agli eroi nel Valhalla », e nel dialogo fece due volte

giurare « Su questa al grande Odino ara sacrata ».

Oltre a ciò, è anche degno di nota che il Pindemonte, fra i tanti luoghi di Tacito che parlan direttamente e vivacemente di Arminio, abbia scelto per epigrafe proprio quel brano della *Germania* (cap. 37) ch'era servito di epigrafe ai barditi, non mutilandolo se non del primo periodetto che riguarda i Cimbri. Eppure, se efficacissimo e opportuno doveva esso parere al poeta tedesco, dacchè riassumeva in pochi tratti l'eroica e gloriosa storia della resistenza dai Germani opposta in ogni tempo, e prima e dopo e con Arminio, alla conquista romana; nè opportuno nè efficace poteva riuscire innanzi alla tragedia italiana. Nè della funesta ambizione dell'eroe cherusco, e neppur del suo nome, si fa cenno in quel brano; e solo vi si ricorda che, fra' tanti altri fatti gloriosi, i Germani *Varum trisque cum eo legiones etiam Caesari abstulerunt*.

Ma per quanto conoscesse la patriottica trilogia del poeta della *Messiade*, e in questi particolari la prendesse a modello, il concittadino di Scipione Maffei non si lasciò, com'ho detto, da essa fuorviare fino al punto da imitarne la licenziosa condotta drammatica. Ai suoi verdi anni aveva sì corso il regno ampio dei venti, visitando, e spesso facendovi lunga dimora, la Francia, la Svizzera, l'Olanda, l'Inghilterra e la Germania; aveva sì ammirata e coltivata, meglio forse che alcun altro in Italia, la poesia inglese, traducendo Milton e imitando Gray: ma il suo spirito, naturalmente mite, era rimasto impastoiato

nelle tradizioni della poetica di Boileau e nei paradossi di Voltaire. Come tanti altri, anch'egli sentì il fascino di questo « Proteo multiforme »; ed è increscioso sentirgliene ripetere, quasi meccanicamente e in buona fede, i ragionamenti sennati o faziosi, e i giudizi quasi sempre partigiani e in mala fede.

Ei si professa osservatore devoto e convinto di quelle unità drammatiche che il Voltaire aveva proclamate nè più nè meno che « le tre grandi leggi del buon senso »; ed esclama con tono altezzoso e da saccente: « Confesso d'aver fatto cosa che non mi sarà probabilmente a questi dì perdonata: ho seguìto nella mia tragedia le regole della tragedia! Qual servilità, superstizione, viltà! Un'anima generosa ed alta non si piega sotto alcun giogo, vuol libertà e indipendenza, lascia agli scrittori mediocri l'ordine, la proporzione, il decoro, e quel così detto buon gusto, che si spaventa sì facilmente, e tutto rifiuta ciò che tien dell'ardito, del nuovo, del pellegrino. Il mondo venne ingannato abbastanza, regnò abbastanza la tirannia del precetto e l'aristocrazia degli esempi. Or finalmente imparossi che semplicità, unità, convenienza, verisimiglianza son vocaboli artifiziosi, all' ombra de' quali un autor meschino ripara; mentre nulla manifesta meglio l'uom singolare, il gran *genio*, che lo stesso cadere da quelle altezze a cui egli solo giunger potea con gli aquilini suoi voli ». Ma una tale aria di spavalderia non gli veniva se non dalla coscienza di ricalcare, pur in questo ragio-

namento, le pedate del maestro. Il quale, nel *Discours à milord Bolingbrooke,* premesso al *Brutus*, aveva insegnato, più di mezzo secolo prima: « Il n'en est pas des règles de la bienséance, toujours un peu arbitraires, comme des règles fondamentales du théâtre, qui sont les trois unités. Il y aurait de la faiblesse et de la stérilité à étendre une action au-delà de l'espace du tems et du lieu convenables. Demandez à quiconque aura inséré dans une pièce trop d'événemens, la raison de cette faute: s'il est de bonne foi, il vous dira qu'il n'a pas eu assez de génie pour remplir la pièce d'un seul fait; et s'il prend deux jours et deux villes pour son action, croyez que c'est parce qu'il n'aurait pas eu l'adresse de la resserrer dans l'espace de trois heures, et dans l'enceinte d' un palais, comme l'exige la vraisemblance ». (Non so donde Pietro Custodi desumesse che il Pindemonte fu dei pochi Italiani che nella tragedia « ricusarono que' vincoli immaginarj »! Cfr. *Memorie della vita di G. Baretti*, premesse agli *Scritti scelti inediti o rari di G. Baretti*; Milano, Bianchi, 1822, vol. I, p. 161).

Era poi naturale che, ammirando Voltaire e la sua poetica, ei dovesse guardare con un occhio di commiserazione quel tal « barbaro che non era privo d'ingegno ». Sì, ei conviene ché costui sia « sovrano ed universal pittore », ma « contro l'opinion generale » non si perita d'affermare « che vero genio non ebbe ». E non si contenta di ripetere, « dopo i critici più sen-

sati, che le opere di lui sono mostri, i quali hanno alcune parti d'una bellezza straordinaria »: vuole anzi notare « che non pochi di que' fiori così vantati piacerebbero meno, se in un campo spuntassero meno selvaggio; laonde, inaspettati presentandosi all'occhio, deggiono di necessità trovarlo indulgente assai ».

A Salvator Betti codesto dovè parere un arguto modo di ragionare, dacchè egli sentenziò che nessuno meglio del Pindemonte « seppe ritrarci la vera immagine del Shakespeare », e trovò « rara leggiadria » in questi versi del prologo all'*Arminio*, nei quali il poeta stesso confessò d'aver imitata « la egregia musa di Gray ». Essi sono, come determinò poi meglio lo Zanella, la traduzione quasi letterale d'una stanza del *Progress of poesy* (III, 1).

Là, 've il placido Avone i campi irriga,
Giacea della Natura il figlio caro
Tra i fiori e l'erba. La gran madre, assisa
Su quella sponda istessa, il volto augusto
Svelò tutto al fanciul, che stese ardito
Vèr lei le braccia pargolette, e rise.
Ed ella, te' questo pennello, disse:
La genitrice ritrarrai con esso,
Bambin sublime! Ma non volle l'Arte
Raccôrlo in grembo, e in lui stillar suo latte.

A sentir lui, che qui a buon conto non faceva se non ricucinare una concettosa frase detta dal Pope nel prologo alla tragedia *Catone*, l'Arte aveva serbati i suoi vezzi all'Addison.

L'Arte che te nodrìo, saggio Addissono,
Per cui Caton dalle Britanne ciglia
Trasse morendo lagrime Romane.

Pur queste eran tuttavia smorfie alla Voltaire. Solo perchè costui — che anche nell'*Épître dédicatoire à m. Fakener, marchand anglais*, della *Zayre*, tirava in ballo l' Addison e il suo *Catone*, col pretesto di lodarlo ma in verità con l'intenzione di mostrarne gl'insanabili difetti ! — nella dedica del *Brutus* aveva sentenziato: « La tragédie de *Caton*, qui fait tant d' honneur à monsieur Addisson..., la seule bien écrite d'un bout à l'autre chez votre nation [l'Inghilterra],... ne doit sa grande réputation qu'à ses beaux vers, c'est-à-dire à des pensées fortes et vraies, exprimées en vers harmonieux »: — il Pindemonte ripetè nei *Discorsi* (II, 2): « Mentovando nel Prologo... il *Catone* di Addison, io volli un componimento esaltare in cui si guardan le regole principali, non indicare un modello; sapendosi che nell'orditura molto a desiderar lascia l'illustre autore, che non lascia nulla nella nobiltà ed elevatezza dello stile e nella pittura di tanto protagonista ». Non invano dunque il Patriarca di Ferney, suo infallibile maestro ed autore, aveva insegnato e predicato, con l'aria di sufficienza che gli era propria, dirigendo per punta il discorso al mercante inglese suo amico:

Sur votre théâtre infecté
D'horreurs, de gibets, de carnages,
Mettez donc plus de vérité,

Avec de plus nobles images :
Addisson l'a déjà tenté.
C'était le poëte des sages,
Mais il était trop concerté ;
Et dans son *Caton* si vanté,
Ses deux filles, en vérité,
Sont d'insipides personnages.
Imitez du grand Addisson
Seulement ce qu'il a de bon ;
Polissez la rude action
De vos Melpomènes sauvages ;
Travaillez pour les connaisseurs
De tous les temps, de tous les âges,
Et répandez dans vos ouvrages
La simplicité de vos moeurs.

E perfino nel postumo amore per la Lecouvreur, il romito di Verona volle ricalcare le orme e scimmiottare il patriarca venerato ! Sessantasette anni dopo ch'era morta e le era stata negata la sepoltura iu terra benedetta, quella povera attrice riappare nelle pagine di lui, la fronte ancor redimita della corona d'alloro onde l'amante poeta l'aveva gratificata ; e ancor ci si ripetono quelle due brutte terzine italiane, perpetrate dal Riccoboni in onore di lei e riferite nella prefazione alla *Zayre*.

La leggiadra Couvreur sola non trotta
Per quella strada, dove i suoi compagni
Van di galoppo tutti quanti in frotta.
Se avviene ch'ella pianga o che si lagni.
Senza quegli urli spaventosi loro,
Ti muove sì che in pianger l'accompagni.

Una volta sola il buon Ippolito tentò una levata di scudo contro il dittatore. Il quale, come si sa, aveva intrapresa una nuova traduzione francese (ce n'eran già due) della *Merope* del Maffei, per adattarla al gusto dei suoi connazionali. Ma via via che andava innanzi, ei s'accorse che una semplice traduzione non bastava, e finì con l' imbastire una sua propria *Merope*; che dedicò ostentatamente al Maffei, con una lettera in cui si scusava di non esser riuscito a render tollerabili anche al gusto francese quelle bellezze che solo ai teatri italiani potevan non parer difetti! Così erano addebitate a tutti gl' Italiani quelle manchevolezze, che egli per cortesia fingeva di peritarsi d'imputare al poeta veronese! « In verità », osservò il Lessing, « la critica non potrebbe mostrarsi più garbata; ma la grazia di quel garbo! ». Sennonchè il Maffei non era uomo da lasciarsi ingannare dal soave licore onde gli si aspergevano gli orli del calice amaro; e alla lettera del formidabile quanto impudente rivale rispose con una sua, in cui con ugual garbo gli fece capire d'aver capito. Punto sul vivo, il Francese inventò subito un M. de la Lindelle, dal quale si fece dirigere una lettera critica, per nettamente « remarquer les défauts véritables » della tragedia italiana; a cui egli s'affrettava a replicare, mostrando di prender le difese del Maffei, ma confessando a malincuore *(amicus Plato*, s'intende, *sed magis amica veritas!)* che l'inesistente Aristarco aveva « trop raison sur bien des points ». Il gentiluomo veronese o non

seppe e disprezzò la gherminella: e poichè anche Agostino Paradisi aveva, per le premure dell'Algarotti che allora in Italia faceva da agente volterriano, desistito dal proposito di confutare le censure del Giano francese, il Pindemonte, vinto da carità di patria, assunse egli l'impresa. E le sue repliche analitiche prima pubblicò in appendice al suo *Elogio* del Maffei, poi come terzo dei *Discorsi* illustrativi dell'*Arminio*.

IV. — *L'azione storica e fantastica dell'«Arminio».* — *Da Shakespeare a Voltaire e all'Alfieri.*

Il Foscolo ha asserito, o suggerito, che «la tessitura di questa tragedia è modellata sui drammi tragici di Shakespeare, salvo per quel totale abbandono degli antichi precetti, la cui violazione non si perdona dai letterati italiani a qualunque loro scrittore, anche valentissimo». Giudizio strano, come si vede; ch'è seguito da quest'altro, ugualmente strano. Il Pindemonte, egli dice, «ha voluto combinare, e non senza buon successo, i varii procedimenti del dramma greco, inglese ed italiano; escludendo però il francese, giacchè il sistema tenuto dall'Alfieri ha fatto nascere la convinzione in Italia che la tessitura di quelle tragedie sia per ogni verso inconciliabile col gusto del teatro italiano» (*Opere edite e postume*, Firenze, Le Monnier, 1850: vol. XI, p. 253). A me par vero proprio il contrario: che il Pindemonte cioè, pur desumendo qualche particolare da altre letterature, prendesse principalmente a

modello il dramma francese. Non già che non intendesse come lo Shakespeare, « sbalzando i suoi personaggi di luogo in luogo e ritenendoli sì lungo tempo sopra la scena, può con gli stati in cui li presenta moltiplicare altresì e variare i tratti del suo pennello, assai più che non lice a colui che i personaggi suoi restringe in un solo spazio e nella breve durata d'un giorno solo »; o che non intendesse come quel barbaro, « valendosi nel dipingerli delle circostanze più volgari eziandio e più basse, può un'evidenza imprimere ne' suoi quadri, alla quale non arriverà mai colui che tra le circostanze sceglie le più nobili e le sole degne del coturno »; ma gli pareva poco dignitoso il seguirlo, venendo con ciò meno alle tradizioni del latin sangue gentile, e quasi un cangiare, come l'Inglese non aveva avuto scrupolo di fare, il « coturno in una pantofola ».

In codesta tragedia, la ribellione ai Romani, Teutoburgo, la prigionia della moglie e del figlio di Arminio, sono un antefatto; e il nòcciolo storico della vera azione drammatica è in queste parole di Tacito (*Ab excessu Augusti*, II, 88): « Partiti i Romani e cacciato Maroboduo, Arminio, bramando di regnare, ebbe avversi i fautori del popolo, che in nome della libertà lo combatterono con varia fortuna; e per tradimento de' suoi congiunti, morì ». Le particolarità d'un tal fatto, soggiunge il poeta, « non le abbiamo nè in Tacito, nè in altro storico; m'era dunque lecito d'inventarle ». Così che quanto il racconto

dello storico latino offriva di altamente tragediabile, e da cui Klopstock aveva pur cavato episodi mirabili, qui cede il campo a fantastiche invenzioni. Oh che forse c'era da correr dietro alla storia, e « confondere », come aveva fatto l'Inglese ed era « vezzo parimente di celebri autori tedeschi, l'ufficio del poeta con quello dello storico » ? Non era forse nell'*Alzire* e nella *Zaïre* « tout feint, jusqu'aux noms » ? (Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, premessa alla *Semiramide*). Dei personaggi, che saltan sù dalle pagine di Tacito già belli e formati per la scena tragica come Farinata dalla sua tomba, il Pindemonte non accoglie se non il protagonista e la moglie; e anche questi non senza prima ripulirli della loro rozzezza montanara. Il Boileau, il dittatore più antico, non avrebbe permesso che i barbari portassero sul teatro la barbarie, egli che si scandalizzava dello scrittore di egloghe che

Fait parler ses bergers comme on parle au village:

nè l'avrebbe approvato il Voltaire. Il quale non s'era fatto scrupolo di rimproverare allo Shakespeare d'aver nell'*Amleto* messo in bocca a una sentinella il linguaggio che si parla nei corpi di guardia, e non quello che l'etichetta prescrive si parli « sul palcoscenico, davanti ai primari personaggi della nazione, i quali parlano nobilmente, e innanzi ai quali bisogna anche parlar nobilmente ».

Il nuovo Arminio, il veronese, ha qualcosa del Morgante, non solo per certi prodigi di valore di che è vantato capace (a. V, sc. 4):

Della battaglia il nembo
Sostenea sol: da monti cinto il vidi
D' estinti corpi; alcun de' miei vid' io
Non osar di colpirlo, e con l'alzata
Lancia fermarsi a contemplarlo;

ma altresì per una talquale grossa dabbenaggine e credulità. Il suo cattivo genio è un Gismondo, la cui ingenua furberia è solo superata dalla supina ingenuità dell' eroe; e appunto costui gli ha insinuato, senza un motivo apparente, il tarlo del regnare. Il poeta volle in esso « rappresentare un personaggio che mala cosa intraprende, benchè delle doti vestito più luminose », e destare così « un abborrimento misto di maraviglia e insieme di quella nobile compassione, che l'abuso delle qualità più illustri della mente e del cuore produce in noi anche sulla scena del mondo »; e si persuase d' esserci perfettamente riuscito.

Non fu ugualmente contento del carattere prestato a Tusnelda: « ed io non istupirei gran fatto », dichiara, « che pochissimo agli uditori piacesse, poco piacendo a me stesso ». Così anche questa volta Tusnelda ci fa ricordare di Adelchi, ma per la scontentezza che lascia di sè nel suo autore. Buona madre e dignitosa moglie mentre rimase nelle selve native,—tanto che Velante, che della grandezza propria ha un concetto ben più

preciso di quello non riescano a formarsene gli spettatori, la può lodare d'aver nei figli stillato « col latte amoroso... quanto è di grande » in loro, d'esser la più ardita nelle pugne, un modello di cittadina e di sposa « nel contar, nel trattar l'ampie ferite... d'un egregio sposo »; — quando vi ritornò dopo la prigionia — giacchè Tusnelda qui torna da Roma!—mutò di carattere. E il figlio Baldero — un figliuolo, come la sorella Velante, immaginario, e da non confondere nè con quello di cui essa era incinta allorchè cadde in mano dei nemici e che fu allevato a Ravenna, nè, pare, con quel Thumelico che Strabone dice contasse tre anni quando con la madre e l'avo fu trascinato dietro il carro trionfale del giovane Germanico, e il Klopstock immagina già nato al tempo della vittoria di Teutoburgo — il figlio Baldero si addolora di vederla fastidire oramai i costumi patrii e risentire strani bisogni, quasi essa speri tergere lo scorno della schiavitù col titolo di regina, « macchia più grande ». Ma la richiamano in sè stessa le disgrazie che s'è tirate addosso con la sua ambizione. Rivolta allora ad Arminio, protesta di odiare e calpestare le agognate corone, dacchè passarono in lei i sensi del morto figliuolo:

Saprò, battendo il petto
E lacerando il crin, correr le selve,
E infiammar contro a te soldati e duci,
E i tuoi più fidi sollevarti contro.
Chi meco non sarà? chi d'orba madre
Non fia che s'alzi al giusto, al santo grido?

Trema, o Tiranno. Così l'ombra irata
Placherò del figliuol; che di regali
Spirti a ragion mi riprendea pur troppo;
Poi, fuggendo da te, con questo ferro
Che di te il liberò, raggiungerollo.

Beninteso che poi non ne fa nulla, nè di quel correre scarmigliata per le selve, nè dell'ammazzarsi: come del resto non fa mai nulla neanche di quella certa sua arcana e miracolosa scienza di sanar le ferite coi succhi dell'erbe, che decanta allor che le è già morto il figliuolo e il marito è moribondo.

Or se ad Arminio e alla sua famigliuola e al tristo suo consigliere s'aggiunga il fidanzato della figlia e un corriere del campo, si avranno tutti i personaggi di questo dramma. Di Adgandestrio re dei Catti, che si offrì di avvelenare il Cherusco solo che il Senato romano gli avesse procurata la droga, non si fa punto menzione; Segeste e Maraboduo, invidiosi e rivali di Arminio, non son che ricordati da questi quando si vanta d'averne prostrato l'orgoglio; nè a Inghiomero, suo zio paterno e d'antica autorità presso i Romani, il quale parteggia per lui fino a che la potenza n'è sul nascere, per poi abbandonarlo quando quella stessa potenza gli dà ombra, è mai permesso di varcar la soglia del palcoscenico. Ne sentiam susurrare con sospetto nel primo atto; apprendiamo nel secondo ch'egli solo non ha ancor proclamato re il nipote; nel quarto, che l'ha finalmente fatto; e nel quinto, che con « tradimento improvviso » s'è congiunto

ai nemici. Pur nella nipote nasce il desiderio di vederlo, se non altro in fine; ma ei n'è impedito anche allora, chè « Del perduto scudo L'alta vergogna a celar corse »! Così dunque son tenuti lontani dall'azione tragica quasi tutt' i principali fattori dell'azione storica; giacchè non l'inganno degl'immaginari figli e genero, bensì del suocero e dello zio, fu cagione della rovina di Arminio. E con essi tutti i Romani, non facendosi grazia neanche a « qualche illustre prigioniero ». Il poeta, che non ama le folle nè la confusione, non vuole « due nazioni sopra la scena »; oltrechè, egli aggiunge, « quella opposizione di costumanze, per cui ciò piace singolarmente, trovasi di qualche modo nella mia tragedia, benchè i Romani non v'appariscano, stante il molto che vi si dice di Roma ». Con questa quarta unità, del popolo in iscena, al Veronese forse parve d' arricchire d' un' altra fronda la corona ond'era stato cinto il capo della Melpomene italiana da quel

grande,
Che, dicendo alte cose in alto stile,
Meritar parve che ad udirlo stesse
Il fior di Grecia e Roma; ove minori
Di quei ch'egli scolpì Timoleone,
Agide furo, e l'uno e l'altro Bruto.

V. — *L'amore e il teatro tragico. — Maffei e la sua «Merope». — Voltaire e la sua «Semiramide», il suo «Tancredi» e la sua «Zaira». — Boileau e Racine. — L'unità di tempo. — L'invettiva contro Roma nell' «Horace» di Corneille. — Il bacio della mano e «La caduta dei Decemviri». — Le nozze finali.*

Il vero è che qui la storia non costituisce il fondo del quadro, serve invece di cornice: e il soggetto principale son gli amori di Velante per Telgaste. Così il devoto ammiratore del Maffei, del Voltaire, dell'Alfieri, disdegnando quel che c'era di più serio ed essenziale nella loro riforma drammatica, tornava indietro ai vieti schemi di Corneille e della sua scuola!

Il valoroso erudito veronese, tanto elogiato e difeso dal Pindemonte, aveva scritto a proposito della sua tragedia e stampato fin dal 1745: «L'essere poi il fatto di Merope lontanissimo per sè dal contenere amori, fece in oltre avvertire che si sarebbe con esso potuto tentare se fosse possibile di rendere anche a' nostri giorni accetta e gradita una tragedia senza amoreggiamenti; mentre l'uso già da gran tempo introdotto di non rappresentar quasi altro..., disperdere avea quasi fatto la vera tragedia e svanire... Fra tutte le passioni pareva all'autore della *Merope* non trovarsi la più tenera, la più ferace di sentimenti veri, e la più atta a commuovere tutti, del materno affetto. Quell'amore che usi siamo d'intendere con tal nome, non da ognuno è

compreso, e chi per esso si rammarica, più persone fa ridere di quelle che faccia piangere. Ma dell'amore di madre abbiamo idea tutti, essendo il più intimo della natura, e atteso che chi non è madre o padre, è però o fu figlio ». E il Voltaire, proemiando alla *Semiramide* che fu rappresentata nel 1748, aveva ripetuto: « La galanterie a presque par-tout affaibli tous les avantages que nous avons d'ailleurs. Il faut convenir que d' environ quatre cens tragédies qu' on a données au théâtre depuis qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour, plus propre à la comédie qu'au genre tragique... Jamais l'amour n'a fait verser tant de larmes que la nature. Le coeur n'est qu'effleuré, pour l'ordinaire, des plaintes d'une amante, mais il est profondément attendri de la douloureuse situation d'une mère prête de perdre son fils ».

Par di risentire in queste parole un'aura della grande tragedia greca anteriore a Euripide, e di presentire gli accordi della pudica musa manzoniana. Che se il Voltaire stesso, non sapendo resistere alla seduzione dei facili applausi, indulse poi anche lui al gusto del pubblico, portando sulla scena i romanzeschi amori di Tancredi e Amenaide o di Orosmano e Zaira — la quale, nata cristiana d'un discendente di Buglione e tirata sù per maomettana, non è in fondo se non una Clorinda (che tuttavia muore senza il battesimo, nè della religione, nè, mi si perdoni, del-

l'arte), cui sia affidata la parte di Desdemona—. egli quasi quasi sconfessò più tardi queste sue opere. La lor buona fortuna io la debbo, egli scrisse, « beaucoup moins à la bonté de mon ouvrage qu'à la prudence que j'ai eue de parler d'amour le plus tendrement qu'il m'a été possible. J'ai flatté en cela le goût de mon auditoire: on est assez sûr de réussir quand on parle aux passions des gens plus qu'à leur raison. On veut de l'amour, quelque bon chrétien que l'on soit » (*Épître dédicatoire* della *Zayre* a m. Fakener). E a ogni modo qui l'amore era il proprio soggetto del dramma, non un episodio parassitico che soffocasse l'azione principale; nè questa era storica, bensì del tutto fantastica.

Il Pindemonte preferì restar fedele a Boileau. Il quale, forse per condiscendenza verso l'amico Racine, aveva decretato: poichè « la sensible peinture » dell'amore

> Est pour aller au coeur la route la plus sûre,
> Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux.

E l' « amoroso » — tal era il nome che nel gergo da palcoscenico si dava all'una delle prime parti — nell'*Arminio* è Telgaste, nobile e generoso cavaliere, amico fido e illuminato dell'eroe e del figliuolo, promesso sposo e amante passionato di Velante, ma amico e amante soprattutto della libertà germanica. Viene in uggia a Tusnelda perchè ha sempre in bocca uno di quei tre paroloni che gridaron tanto i rivoluzionari

dell'ottantanove: « l'egualitade »; e poichè il tristo Gismondo ha cura di ripeterlo all'orecchio di Arminio, questi, ruminando l'abborrita parola (« Di questa odiata egualità l'oltraggio »), prende anch'egli a odiare il già desiderato genero.

Ma Velante, la sua Velante, l'ama. N'era rimasta presa fin da quando, fatta Tusnelda prigioniera dei Romani, essa era stata affidata alla madre di lui, e lo aveva visto tornar dal campo carico di palme e di gloria.

> Di palme intanto
> Carco e di gloria, e pieno ancor di bello
> Sdegno guerrier le colorate guance,
> Io tornar vedea il figlio: arse l' incauto
> Novo mio cor di sconosciuto affetto,
> Che mi parea virtù, ch' io non repressi.

E le nozze eran fissate per l'anniversario di Teutoburgo. Ma quando Arminio si sentì rodere da smanie regali, e nel genero non vide se non un impaccio alla via del trono, ei gli affidò una vana ambasceria a Roma, nella speranza che per quel giorno memorabile in cui ora disegnava compiere il colpo di Stato, fosse ancora lontano.

Durante l'assenza del suo diletto, Velante spasima d'amore. Del che poi la madre la rimprovera:

> Quel tuo frequente
> Notturno sospirar perchè il ritorno
> Egli alquanto indugiava, quell'alzarti,
> Quell'uscir, quel tenerti ore sì lunghe
> Sotto le fredde stelle, non mostrava,
> Più che amore, furor?

L'azione scenica si svolge appunto nel giro di sole del fausto anniversario; e comincia coll'improvviso e inaspettato ritorno di Telgaste. È circondato da quella « compagna picciola » di Cherusci che l'ha scortato a Roma, e alla quale egli parla come se avesse intenzione di far la parodia dell'Ulisse dantesco:

Compagni fidi, che vinceste tanto
Di fatiche e di rischi, alfin siam giunti,
Giunti, pensato ah chi l'avrebbe !, in tempo.

E da lui stesso apprendiamo subito il luogo dove siamo e dove resteremo per tutti e cinque gli atti: « Di Teubergo ecco il bosco »; come dal David alfieriano avevamo saputo che i monti su cui si svolge la tragedia son quelli di Gelboè.

Incontra per primo Baldero. Il quale lo mette al corrente delle ultime notizie, e gli mostra un pugnale tolto da lui fanciullo a un legionario d'Italia, annunziando ch'ei se lo pianterà tutto nel petto prima di mirare « i comuni ceppi » e « l'onta paterna »; e, come vedremo, terrà la parola. Incontra poi Tusnelda, Arminio, Gismondo e Velante; con la quale, appena riescono a stare un po' soli, comincia uno scambio di madrigali. Arminio ha parlato chiaro a sua figlia: sarebbe colpa in lei amare il nemico del padre ! Che fare dunque ? Se non ci fosse il rischio di passar per disertore o per vile, Telgaste la condurrebbe lontano lontano, alla terra promessa di tutti gli amorosi da melodrammi (a. II, sc. 5).

Vuoi tu, mia dolce vita,
Rompendo i tuoi più antichi e sacri nodi,
Meco venirne ad abitar lontane
Grotte solinghe, e a condur giorni agresti,
Tu di me sol vivendo, io di te sola?

Ma poichè il rischio c'è, ei si trova in una situazione molto simile a quella di Curiazio nella tragedia *Horace* di Corneille. A Velante tocca la parte di Camilla: e in verità non se la cava mica male. Ad alcune povere donne che, nel momento dello scontro de' seguaci d'Arminio con quelli di Telgaste, le ricordano, per confortarla, che lo sposo combatte per la patria, compiendo il dovere di cittadino, essa grida, fuori di sè, la maledizione medesima che la Camilla francese aveva lanciata contro Roma nell'angoscia infinita per la morte dell'amato.

Che patria? che dovere? Io questi nomi,
Che sonare odo sempre, alfin detesto.
Come una patria che mi toglie tutto,
Che l'eccidio mio vuole, amare io posso?
Quando la madre ed io trarrem gl' intieri
Dì nella solitudine e nel pianto,
Che a me farà se popolare o regio
Sarà qui reggimento? Il ben di tutti
Dee dunque dal mio mal venir soltanto?
Nè più qui si potrà commoda vita
Viver, s' io di dolor non muoio prima?

(passeggiando per la scena)

Oh incredibil furore! oh popol duro,
Che barbaro a ragion l' Italia chiama!
. . . .

Penetrar qui possan di nuovo, e questa
Terra inondar gli eserciti Latini
Di ferro e foco armati e di vendetta.
Io, io mostrare ad essi e aprir le strade
Voglio, ed offrir le faci: io di mia mano
Arderò i boschi, arderò i tetti, e lieta
Vedrò i Cheruschi al roman giogo il collo
Piegar frementi, viver nello scorno,
Non aver terra che li cuopra morti.

Or chi non ricorda la sfuriata dell' eroina di Corneille, quando il fratello vincitore le intima di mostrarsi più riguardosa, se non a lui, verso la patria gloriosa? (a. IV, sc. 5).

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome, à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître, et que ton coeur adore!
Rome, enfin, que je haïs parce qu'elle t'honore!
Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondements encor mal assurés!
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples unis des bouts de l'univers
Passent pour la détruire et les monts et les mers!
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel, allumé par mes voeux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je de mes yeux y voir tomber ce foudre,
Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seule en être cause, et mourir de plaisir!

Sennonchè Velante, fatta forse prudente dalla cattiva fine toccata a Camilla, si frena in tempo, e rivolta alle Cherusche scandalizzate, ripiglia:

Che dissi? — Ahi dove il gran dolor mi trasse?
Perdono, amiche: riconosco e adoro
Le nostre leggi. Ma da me che vuolsi?
Vuolsi che spento io con piacer contempli
Chi la vita mi diè? Non potrò dunque,
Se inumana non sono, esser Cherusca?
Legge sì cruda no, non fu bandita
Per me. Soldati, sospendete i colpi,
E lasciate ch'ei regni... Ah taci, taci,
Sciagurata! E voi, Dei di questa terra,
Dalle mie labbra offesi, o men pungenti
Rendetemi le ambasce, o un cor mi date,
Un cor tenero meno, e più Germano.

Siam tornati alle fiorettature melodrammatiche della fine del Seicento; e peccato che qui non ci sia almeno da ammirare il magistero del verso « e la mesta armonia che lo governa »! Anzi, un particolare della morte di Arminio ci richiama a mente *La caduta dei Decemviri*, « drama per musica » del 1697. L'eroe moribondo rinsavisce, e concede la figliuola a Telgaste, cui affida, con parole che fanno ripensare ad Alda la bella, anche la moglie: « Tusnelda mia ti raccomando ». Ciò commuove Velante, che gli si prostra innanzi per baciargli la mano:

Oh padre! oh padre! ed è l'estremo bacio
Questo che la tua man da me riceve?

Così appunto la Virginia secentesca, nel momento che il padre è per trafiggerla, esclama:

Padre, mi uccidi, eccoti il sen; ma voglio
Pria baciar quella mano
Che all'onte mi sottrae d' indegni amori;

e il padre, con generosa magnanimità:

> Figlia. Virginia mia, baciala e mori!

(Cfr. Scherillo, *L'Opera buffa napoletana*, Palermo, Sandron, 1916, pag. 46).

Anche nei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte, fratello del nostro Ippolito, l' innamorata dice all' innamorato, legato come lei e presso a lei, nell'ora del supplizio:

> La destra allunga,
> Dàllami, o caro, e sosteniamci a gara
> Nel momento fatal;

e, soggiunge l'autore, « stendono le braccia e a gran pena s' impalmano ». — E come nel vecchio melodramma, per allontanare l' « horrore della tragedia », Virginia non muore della ferita paterna, anzi riesce a sposare Icilio; così nell'*Arminio* tutto finisce colle liete nozze dei promessi sposi, e il Coro può cantare metastasianamente quest'allegra cabaletta:

> Dalla breve tirannia
> Che turbò queste contrade,
> Ecco sorger Libertade
> Più gradita e bella più.
> Ma durare, o patria mia,
> Sol potrà co' tuoi costumi.
> Temi sempre, o patria, i Numi;
> Ama sempre la virtù.

Povero Voltaire! Il Pindemonte non ha voluto dunque rinunziare a nulla: « c'est presque

toujours la même pièce, le même noeud,.,. dénoué par un mariage »! Son drammi, soggiungeva il patriarca discorrendo delle tragedie francesi anteriori alle sue, che sarebbero semplici commedie se non ci fosser prìncipi per attori e « quelquefois du sang répandu pour la forme ».

VI. — *Il suicidio nel teatro tragico. — Le esequie di Baldero, e il « Giulio Cesare » e il « Riccardo III » di Shakespeare. — Le imitazioni e i rifacimenti shakespeariani di Antonio Conti e di Voltaire. — L'Ombra dell'ucciso Baldero, il « Saul » e l'« Aristodemo »*.

E non è già di sangue che manchi l'*Arminio*. Oltre al protagonista, muore sulla scena, come aveva promesso, anche il figliuolo Baldero. Quando coi ragionamenti s'accorge di non riuscire a distrarre il padre dalla via della tirannide, ricorre, sotto gli occhi di lui, al prelodato pugnale. Ammazza, egli dichiara, se stesso perchè d'animo men brutale di Bruto (a. II, sc. 3).

Quel Giulio, ch'io t'udii sul labbro dianzi,
Perchè il regno affettava ucciso venne.
Degli uccisori un si nomava Bruto,
E che da lui Bruto nascesse è fama.
Restin pur sempre tra i nemici nostri
Così atroci furori. Ma se il giorno
Io da te non avessi, altro, tel giuro,
Non cercherei che trapassarti il petto.

Nè trapassartel già, come vilmente
Fe' quel Romano, con insidïoso
Pugnal nascosto tra l'imbelle toga;
Ma te chiamando a singolar certame,
La tua vorrei morte, o la mia. Ciò dunque
Che mi riman, se il tuo desir non vinci,
È di due l'uno: o nel cor pormi un ferro,
O in bando ir dal natìo cielo per sempre.

Messa così la questione, s'appiglia al primo dei due partiti.

Con questo suicidio, non riesco a intenderne il perchè, il Pindemonte credeva d'aver perpetrato qualcosa di molto nuovo, così da meritare magari il biasimo di chi fosse più di lui tenero delle regole. « La maniera di morire » di Baldero — egli assevera con l'aria di chi si sente sicuro del fatto suo, pur accorgendosi d'esser uscito dai sentieri battuti — « non è comune: quindi tornerà facile il biasimarla; ed io sarò contento che per tal motivo si biasimi ». Nonchè facile, a me non pare neanche possibile muovergli biasimo per simil motivo! « Le suicide », aveva detto Voltaire, « est une chose très-commune sur la scène française » (*Remarques à l'occasion d'Olimpie,* a. V, scena ultima). Se il sangue faceva ribrezzo, non era già quello sparso con le proprie mani: « il est permis à nos héros et à nos héroïnes de théâtre de se tuer, et il leur est défendu de tuer personne » (*Discours sur la Tragédie, à milord Bolingbrooke,* premesso al *Brutus*). Può bensì parere, com'è difatto, un particolare ozioso. Ma messosi nell'impegno di

scrivere una tragedia in cinque atti su quella semplice frase di Tacito, il poeta doveva pur creare un'azione che avesse riempito quegli atti! « L'infelice Baldero », egli osserva commentando l'opera sua, « contribuisce di qualche maniera, benchè morto, alla tessitura della tragedia; mentre, conservato da me in vita, nulla potea egli più fare o dire, sia ch' io lo avessi ritenuto tra i suoi, sia che, invece d'ucciderlo, cacciato io lo avessi in esilio ». La morte sua è dunque la salute della tragedia: *mors Corradini vita Caroli.* E difatto l'azione, che fino allora era proceduta languidamente, tra una declamazione di Baldero o di Arminio e un madrigale di Velante o di Telgaste, incespica nel cadavere di Baldero, e ritarda la catastrofe.

Non ha neanche finito lo sventurato giovinetto di proferire le sacramentali parole: « caligin nera Gli occhi mi copre... io muojo », che irrompon sulla scena la madre e la sorella, a caricar di vituperii Arminio, a profetargli ch'ei sarà oramai perseguitato dall'ombra dell'ucciso, e a trasportar per poco il cadavere lontano dagli occhi del pubblico. L'unità di tempo non può concedere alle esequie se non dilazione di qualche ora; e l'unità di luogo non può nè permettere che il cadavere resti a ingombrar la scena, nè che sia condotto al sepolcro per altra via, se il poeta desidera che a quel trasporto assista anche il pubblico del teatro.

L'atto quarto si apre con un'allocuzione di Telgaste: « Sì sì, o Cherusci... »; che viene inter-

rotta al meglio dalla pompa funebre. Chi se lo sarebbe aspettato! Così il discorso precedente, come quello recitato presente cadavere, son tirati giù sulla falsariga di Shakespeare! Anche al Pindemonte si sarebbe potuto ripetere l'arguto motto, riferito dal Baretti (*Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire,* Londres et Paris, 1777, p. 2), di quella signora inglese, che sentendo leggere in una conversazione la lettera di Voltaire al D'Argental dove dichiarava il teatro di Shakespeare « un énorme fumier », esclamò « que ce fumier avoit fertilisé une terre bien ingrate ».

Come nell' inglese *Julius Caesar* i Romani non voglion permettere che Antonio parli, gridandogli contro che Cesare era un tiranno e Bruto un cittadino onorando; così qui i Cherusci interrompono il loro oratore, gridando: « Di regnar merta Arminio, è un nume! ». E come lì il futuro triumviro ripiglia la parola concedendo, sulla fede di Bruto, che Cesare sia un tiranno, e ripicchiando, con ironia a mano a mano sempre più smascherata e pungente, sull'altra affermazione, che Bruto sia un uomo onorando; così qui Telgaste ripiglia il suo discorso con la frase: « Uom grande è Arminio », che vien ripetendo via via che procede nell'argomentar contro la nuova voglia di regnare destatasi nel grand'uomo. E come Antonio fa prima intravedere e poi dichiara apertamente che quel morto amava il popolo, cui lascia erede nel suo testamento; così Telgaste ricorda ai Cherusci la francescana umiltà e carità

del suo piccolo eroe, che li amava più di se stesso, che si metteva volentieri fra i loro giuochi e sedeva con essi a mensa (a. IV, sc. 1):

Voi ch'egli amava
Più che se stesso assai. Benchè d'un sangue
Inclito tra i Germani, il buon Baldero
Volentier si mettea tra i vostri giuochi,
Con voi sedeva a mensa, e suoi fratelli,
Fratelli tutti vi chiamava.

Il discorso dell'oratore romano è però tutto tenuto innanzi al feretro di Cesare, ch'egli stesso aveva fatto trasportar sulla piazza; non così quello del germano. Ma il sopravvenire del luttuoso convoglio, accompagnato dalla madre e dalla sorella in lagrime, ricorda per l'effetto scenico la seconda scena dell'atto I del *Riccardo III*, quando la nuora dell'assassinato Enrico VI ne scorta la salma al sepolcro. Telgaste, come il futuro Riccardo III, fa fermare la comitiva e deporre la bara, ed egli riprende la sua orazione, non distaccandosi tuttavia da quella di Antonio. Leva anche lui di sul morto una pelle d'orso, come il Romano aveva sollevato il mantello di Cesare crivellato dalle ferite dei congiurati; e se questi rammenta, con sottile malizia, d'averlo visto la prima volta addosso all'eroe il giorno della vittoria sui Nervi, quegli fa del suo meglio, ricordando che Baldero rifiutò « le travagliate lane » per andar vestito com'ogni altro Cherusco, ed esclamando:

Oh qual s'aprì nel seno ampia ferita!

E se non può anche lui ripetere: « Ieri ancora, una parola di Cesare avrebbe potuto tener a bada il mondo; ed ora eccolo qui giacente, e nessuno è così meschino da credere dovergli onore! »; pur dice, abbassando il tono:

Quegli occhi dove ognor la sua grand'alma
Scintillar si vedea. spenti mirate;
E questa man che Roma avrìa con duolo
Sentita in breve, questa man, che strinse
Sì caldamente oggi la mia, che spesso
Le man vostre stringea, gelida e immota.
Oh vani uman disegni! oh indarno sparsi
Sudori illustri! Ecco di tanta speme
Quel che rimane: un tronco freddo e muto.

« Questo m'avanza di cotanta spene », avea cantato il Petrarca (n. 268), e ricanteranno il Foscolo e il Leopardi.

E benchè non ne abbia ragione, chè nessun Bruto aveva perorato prima di lui, Telgaste non vuol lasciar d'insinuare che le sue parole « forza non han più che le altrui », e ch'è solo la forza del vero che risveglia il patriottismo assopito.

Non si creda tuttavia che manchi qualche fioretto nell'*Arminio*, ignoto affatto allo Shakespeare: per esempio, il giurar dell'oratore « per Baldero ».

Non già per questo che or vi giace avanti
Sordo ed immoto, ma per quel Baldero
Che, spirto ignudo e addolorato e ancora
Di voi pensoso, intorno a voi s'aggira.
Uditelo: egli, egli vi parla: Oh! molto
Ben perduta da me, benchè perduta

Così per tempo, spoglia mia terrena;
Oh ! prezïoso acciar, se con quel colpo
Onde squarciata io l'ho, le antiche fiamme
Di libertà, di gloria in voi raccendo;
Se consentite ancor grandi e felici
Di rimaner, di rimaner Cherusci.

Son manicaretti che quel « selvaggio » non sapeva preparare !

Ma come mai il concittadino di Catullo si lasciò vincere dalla tentazione di pigliar a modello Shakespeare in codeste prime scene dell'atto quarto ? Oltre a tutto il resto, quel funerale aveva del raccapricciante; e per esempio, il padovano Antonio Conti, nel disciplinare il *Giulio Cesare*, s'era guardato bene dal funestar con esso le sue, ahimè invano sperate !, platee. In codesta rifazione italiana si fa bellamente raccontare la scena che il poeta inglese aveva cinicamente fatta svolgere sul teatro (a. V, sc. 8):

In vista loro,
Al cadavere illustre io discopersi
L'insanguinato e illividito volto,
Ch'era ancor grande e minacciar parea,
Rivolto contra il ciel, Roma e gli Dei.
Non osaro mirarlo i congiurati,
Ma sen fuggiro taciti ed incerti
Verso il Tarpèo....

Così adopera l' « art judicieux », quella cioè educata da Boileau: « offrir à l'oreille et reculer des yeux »! E il Pindemonte non se ne sarebbe forse staccato, s'ei non fosse stato traviato dallo stesso seduttore Voltaire.

Il quale, nel *Discorso* premesso al *Brutus*, avendo ancora fresche le impressioni dei teatri di Londra, e non ancora lo spettro di Banco incutendogli paura, aveva raccontato « avec quel plaisir » e « avec quel ravissement » egli aveva assistito a quella scena; e dava tradotto in prosa francese il discorso di Bruto, e accennava all'altro con cui Antonio « ramène insensiblement ces esprits superbes, et quand il les voit radoucis, alors il leur montre le corps de César, et se servant des figures les plus pathétiques, il les excite au tumulte et à la vengeance ». Ohimè, come assurde erano le regole che vietavano ai Francesi di gustare sul teatro simili bellezze! I Greci non avean sentito quel raccapriccio che costoro affettavano; nè il composto Addison si era fatto scrupolo, ormeggiando in questo l' incomposto suo compatriota, di far portare innanzi a Catone il corpo dell'ucciso figliuolo, e di fargliene contare le gloriose ferite. « Voilà », soggiungeva il tragico francese, « ce que feu M. Addisson ne craignit point de faire représenter à Londres; voilà ce qui fut joué, traduit en italien, dans plus d'une ville d'Italie ».

Più tardi, il Voltaire medesimo, non potendo sodisfare l' inappagabile desiderio di alcuni suoi amici che lo pregavano di tradurre l'intero dramma, si mise intorno a un suo proprio *Cesare*, *La mort de César*, « qui, sans ressembler à celui de Shakespeare, fut pourtant tout entier dans le goût anglais »; e nelle scene VII e VIII dell'atto III inserì una sbiadita traduzione in versi di

quell'episodio che, ripete, « passe pour un des morceaux les plus frappans et les plus pathétiques qu'on ait jamais mis sur aucun théâtre ». Tra le modificazioni apportatevi fu anche questa, di non far recitare tutta l'orazione di Antonio in presenza del feretro, ma di farla interrompere, come abbiam visto ripetersi nell'*Arminio,* dal sopraggiungere della pompa funebre.

Sbiadita ho detto; non parve però tale ai contemporanei. Il marchesino Algarotti, che il Voltaire proclamò un precoce grand'uomo soltanto perchè aveva, di soli ventiquattr'anni, mostrato il talento di lodarlo, trovò che l'imitatore aveva di quell'episodio fatto « le même usage che Virgile faisait des ouvrages d'Ennius »; e trent'anni dopo non si peritava di ridir lo stesso chi, per correr dietro alle caliginose fantasie d'un illegittimo bardo scozzese, tumultuava contro la secolare sovranità di Omero. Tra lagrime di commozione, il Cesarotti tradusse in mediocri versi italiani (« fiaccamente sermoneggiando », a giudizio dell'Alfieri), oltre il *Maometto* e la *Semiramide*, anche *La morte di Cesare*, premettendovi un discorso in cui, per levare alle stelle il suo autore, vituperava quello Shakespeare ch'egli forse non conosceva meglio dell'Algarotti. E dalla stessa famosa scena del *Giulio Cesare,* prima ancora che fosse imitata dal Pindemonte, Vincenzo Monti (non credo che questa consonanza di nomi nocesse alla fama del Veronese!) aveva derivata una delle più belle del suo *Caio Gracco,* che fra tutte le tragedie nostre di soggetto romano più da vicino

arieggia la larga maniera dell' « Eschilo inglese ».

E non da Shakespeare, che trattava le ombre come cosa salda, nè direttamente dal Voltaire, che con la *Semiramide* avea pur rimessi di moda gli spettri, il Pindemonte si lasciò indurre a porre alle calcagna di Arminio l'ombra irata dell'ucciso figliuolo. Quando gli aizzati Cherusci si avventano al tiranno, questi va declamando, assorto in una triste visione (a. IV, sc. 2 e 3):

ARMINIO. Lasciami... deh!... vanne... riposa in pace,
Ombra sdegnata e cara. . . . . . .
Che vuoi da me, sanguinosa Ombra? Veggio,
Sì veggio, o figlio, quella tua ferita.
Come?... io fui che la feci?... io che t'uccisi?...
Oh me infelice! oh colpo!

TELGASTE. Arminio...

ARMINIO. Padre
Chiamami ancora.

TELGASTE. Arminio...

ARMINIO. Oh!... chi m'appella?...
Chi sei?...

Codesta larva ha invece meglio da fare con quella di Cesare, che nel dramma omonimo del Conti (a ciò solo questi ha ridotto la parte degli spettri!) apparisce a Calfurnia (a. V, sc. 5):

CALFURNIA. Ti fuggo invano, orrido spettro!
Sempre vedrò tra le mie braccia estinto
Cesare? Lascia che un momento solo
Respiri, e compia il sagrifizio all'ombre...
Ma non è quegli il venerabil Cotta?

con l'altra di Amestri, che nel *Serse re di Persia* di Saverio Bettinelli perseguita il protagonista (a. III, sc. 1):

SERSE. T'arresta, ombra crudel... lasciami... ancora
M'incalzi e segui, orrido spettro?... ah torna
Nell'abisso profondo... o alfin m'uccidi.
. . . . . Deh respirar mi lascia,
Ombra o Dio che tu sia...;

e con l'altra che, nei *Baccanali* di Giovanni Pindemonte, Ebuzio crede di vedere (a. IV, sc. 5):

EBUZIO. Ombra del padre lurida, ti vedo...
Ritta mi stai dinanzi... Odo la lunga
Flebile voce tua che in suon funèbre
Sangue per sangue mi richiede. Avrai
Sangue da me.

Ma più che con tutte codeste, la scena dell'*Arminio* ha rapporti, benchè affatto esteriori, con quella mirabile del *Saul*, e con l'altra che n'è derivata, pregevolissima anch'essa, dell'*Aristodemo*. Anche qui son presenti le figliuole, Micol o Cesira, alle terribili allucinazioni del protagonista, e questi, anzichè riconoscerle, le scambia col fantasma persecutore. Ed anzi le parole onde si annunzia il delirio del povero re d'Israele: « Ombra adirata e tremenda, deh! cessa: Lasciami, deh!...», serviranno, con pochi trasponimenti, d'introduzione al vaneggiare del fallito re dei Cherusci. Vero è che nel *Saul* quella scena è la più terribile esplosione della pazzia dell'eroe gigantesco, al quale i vincoli stessi tra cui l'arte alfieriana

lo ha costretto par che diano nuove e più formidabili energie: e nell'*Arminio* invece è un mero pretesto per ritardare ancora la catastrofe. Ed è anche vero che il Veronese potè avere altresì l'occhio a quei modelli d'oltralpi, ai drammi, per esempio, dell'Arnaud, ai quali lo stesso Monti, com'ha mostrato lo Zumbini, guardò con tanto profitto.

VII. — *Le letture dell' « Arminio », prima della stampa. — Il giudizio del Cesarotti e del Monti. — I Cori. — Il « Giovanni di Giscala » del Varano. — I Cori ossianici. — Il « Caràttaco » del Mason.*

Eppure questa tragedia così povera di poesia e così infedele alla storia; così priva di ogni originalità e persin del pregio della versificazione che i contemporanei decantano tanto nelle poesie liriche del Pindemonte; nonchè poco inclinata a seguirla, ma così aborrente da ogni riforma donde che provenisse: codesta tragedia, concepita e pubblicata quando già tutto il teatro alfieriano e montiano erano in piedi, divenne celebre prima che nata!

Per seguire l'esempio del tragediografo suo concittadino, anche il Pindemonte « non mandolla immediatamente dallo scrittoio ai commedianti o ai tipografi », ma l'andava leggendo in « circoli d'ingegni prestanti ». Una di tali letture fu fatta in casa della contessa Silvia Curtoni Verza di Verona, probabilmente la pariniana

« Silvia ingenua »: e in più sere consecutive, perchè non tornasse fastidiosa agli ascoltatori. Or la gentile protezione che la colta ospite accordava al poeta, l'onore onde ciascuno degl' invitati si vedeva fatto segno, le squisite qualità di cuore e le maniere cavalleresche e la varia coltura e le estese relazioni d'amicizia coi più illustri contemporanei, e anche l'espressione soave e malinconica del buon Ippolito, rendevano anticipatamente poco disposto quell'eletto pubblico di amici a guardar troppo per il sottile. Tanto più che il poeta non pare fosse molto proclive ad accettar consigli od osservazioni. Racconta egli stesso, cominciando con un tragico « Guai a colui che, sponendo le cose proprie, non istassi apparecchiato a udir ciò che meno s'aspetterebbe! », che dopo una di cotali letture, uno fra gli astanti, « tràttolo in disparte, gli dicesse tremando, qual chi annunzia un grande infortunio, che alla morte di Baldero, nell'atto terzo, la tragedia è finita: come se », egli soggiunge come chi ancora non ha smaltito la bizza, « la morte di Baldero, *credite posteri!*, fosse l'azione della tragedia! ».

Il Pananti fu degl' invitati in casa Verza; e, lontano poi dall' Italia, ricordava ancora la « viva e grata sodisfazione » provata nel sentir leggere quell' « opera bellissima di un nuovo genere, dove l'uso dei cori lirici è introdotto con grandissimo successo » (*Il poeta di teatro,* Milano, Silvestri, 1807; vol. I, p. 335). L'amico Costantino Zacco ne dovette scriver mirabilia al Cesarotti.

Il quale dapprima gli rispose: « Godo che l'Italia sia per avere una tragedia di più, e mi compiaccio che questo sia merito del nostro rincavalierito Pindemonte, ch' io amo e pregio non meno per il suo carattere che per i talenti. Non so poi se il suo *Arminio* basterà a riconciliarmi colla tragedia in generale, contro di cui è qualche tempo che ho concepito un po' di astio, e forse lo sfogherò con la penna ». Ma quando l'ebbe letta, riscrisse direttamente al poeta: « Se essa non vi rende il re assoluto dell' italica scena, è certo che non avete a temere di alcun Arminio che vi soverchi ». E alla Giustina Renier Michiel soggiungeva: « L'ode di Pindemonte ha la solita bellezza di quel genere ch'ei predilige; io però, per lodarlo, dirò sempre che egli è l'autore d'*Arminio* ». Perfino all'Alfieri, se le parole dell'amabile contessa D'Albany non sono da ritenere se non un mero e personale complimento, venne desiderio di conoscerla. « Le comte Alfieri », scriveva la contessa all'amico veronese, « a fait un ouvrage depuis qu'il ne vous a vu, qu'il auroit du plaisir à vous communiquer, et il en auroit un grand, ainsi que moi, à entendre votre tragédie, dont tout le monde nous fait l'éloge ». Ma a buon conto nel *tout le monde* non era da comprendere Vincenzo Monti. Scrivendo all'amico Pagani, il 6 settembre 1804, il Manzoni vien sù a dire: « Non ho letto l'*Arminio*, ma Monti me ne parlò sfavorevolmente ».

Quel che nell'*Arminio* pare facesse più impressione — e non al solo Pananti — erano i

Cori. I quali furon giudicati di fattura squisita: e il Montanari asserisce di non aver « forse conosciuto verun caldo amatore della nostra poesia, che in mente non ne ritenga dei lunghi brani ». E veramente in essi non manca un certo calore lirico e una gradevole sonorità. Così, ad esempio, nel terzo, son piene di leggiadria le strofette in morte di Baldero; e nel secondo, questi versi che si riferiscono alla leggiadra Velante, abbigliata « con abito e sopravvesta di lana, nude le braccia e il collo, calzari di pelle, e nulla sul capo »:

O la più amabile tra quante seno
Alzan di latte Cherusche vergini,
E volgon cerulo d'occhi baleno;
Bella, se il timido cervo fugace
Siegui con l'arco; bella, se intessere
Su l'erba giovane balli ti piace:
Velante, or d'agile danza desire
Più non ti scalda, nè i cervi godono
Per la tua candida man di morire....

In morte di Baldero, un bardo canta, secondato dal Coro (a. III, sc. 4):

Che sarà dell'infelice
Genitrice?
Duol l'assale ancor più rio,
Se ingannata talor crede
Del tuo piede
Pur sentire il calpestio.
Siede a mensa, e te non mira,
E sospira;
Sa che più non può trovarti,

E pur là, dove più fosco
Sorge il bosco,
Muove ancor per ricercarti.

Non manca tuttavia neppur un certo languore, e una cadenza soverchiamente melodrammatica. E quello stesso Coro dell'atto secondo, dianzi segnalato, finisce col parere, anzi che un canto di bardi, la nenia d'un' oziosa brigata di pastorelli crescimbeniani. Si chiude così:

Ah! lunge pur da voi,
Germani, ogni timor:
Ma paventate, o eroi,
Sol paventate Amor.

In siffatta introduzione dei Cori nella tragedia si volle altresì vedere una felice innovazione. Certo, il Maffei, l'Alfieri, il Monti, lo stesso Metastasio li avevan sbanditi; ma nel volerli sbanditi dal teatro italiano era consistita appunto la vera innovazione. Nella *Sofonisba* del Trissino, e giù giù nelle tragedie dello Speroni, del Rucellai, del Tasso, del Gratarolo, del Manfredi, del Torelli, il Coro era rimasto sempre fisso sulla scena, a conversar coi personaggi e a dare in fin d'ogni atto il suo parere sull'azione: proprio come nella tragedia greca. Una prima riforma era stata tentata nel Seicento: il Cebà e il cardinal Delfino ricacciarono il Coro alla fine di ogni atto; e più risolutamente il Bonarelli, e non pochi altri dietro il suo esempio, lo soppressero addirittura. Ma nel secolo seguente, la fenice era

risorta, con più pregiudizi e maggiore ostinazione. Carlo de' Dottori, Gianvincenzo Gravina e Domenico Lazzarini richiamaron la tragedia alla prisca dignità, e le ridiedero il Coro: quasi che non le bisognasse che questo per agguagliarsi alla greca! E allorchè l'autor della *Merope* « non giudicò bene d'introdurre i Cori, i quali allora solo parvegli doversi ammettere, quando ci si vuole introdur musica », gli adoratori del passato, in ispecie il Lazzarini, gli si avventarono contro, « dicendo che senza Coro la tragedia è barbara, non greca »; e la sua riforma, efficacemente propugnata con l'esempio e coi ragionamenti, non sarebbe attecchita, se non fosse sorto l'Alfieri a gettar, come Brenno, nella bilancia il grave contrappeso del suo teatro.

« Fra' Greci », aveva ragionato il Maffei, « non disconveniva e non ripugnava il Coro alla forma del teatro e dell'ampia scena; ma sui teatri moderni per verità diventa improprio.... Quanto a i nostri del 1500, essi ritennero il Coro perchè anche nella forma de' teatri assai cercavano di avvicinarsi all'antica, e non di rado introduceano nella tragedia la musica. Ma se il Coro è fisso, e a tutta la recita sta presente, come si ordiscono congiure o si favella di segreti e gelosi affari? e se vien solamente a dir sue canzoni in fine degli atti, com'è di tutto informato, e sopra quanto corre ragiona? ».

E alla maniera stessa del Maffei aveva ragionato il Metastasio. Il quale, avendo dimostrato come pur nella medesima Atene quell'obbligo

del Coro riuscisse grave, soggiunge: « Ed è assai credibile che tanti fossero allora i sospiri che spargevano i poveri poeti, affannati sotto l'incomodo peso del Coro stabile, quante ora sono le erudite lagrime de' nostri moderni legislatori che ne deplorano così amaramente la perdita.... I moderni autori, a' quali mancan le scuse della superstizione e del costume, non sarebbero presentemente degni di perdono se, per vana ostentazione d'una magistrale (a creder loro) e pellegrina erudizione, si ostinassero a considerare il Coro stabile come parte essenziale e principale del dramma, ed a violentarne il genio, torcendolo a ministeri repugnanti alla sua natura ».

Ma intanto che questi valentuomini si sforzavano di levar dagli occhi dei contemporanei i duri veli della pedanteria, Giovanni Granelli gesuita faceva recitare dai convittori del collegio bolognese di San Luigi le sue tragedie unisessuali, e Alfonso Varano pubblicava le proprie, tutti e due facendosi un dovere di mantenere i Cori.

E su codesti appunto del *Giovanni di Giscala* del Varano il Pindemonte modellava, in ispecie quanto alla tessitura metrica, i Cori dell'*Arminio*. Il primo di essi comincia con una strofetta di quattro ottonari, cantata da tutt'i bardi:

Dalla culla tua celeste,
Quando rechi questo dì,
   Sorgi, o Sole, e le foreste
Sempre indora, o Sol, così.

Seguono cinque strofette di sei settenari ciascuna, cantate da un sol bardo:

Qual, se d'autunno invade
Questa gran selva il vento,
Pioggia di foglie cade
Da cento rami e cento,
Di secche frondi pieno
Sparir sembra il terreno....;

dopo delle quali, tutto il Coro ripete la sua strofetta d'ottonari. Il bardo ripiglia con una stanza, un'ottava:

Volgan dolce e sereno il guardo al Norte
Odino e l'alta sua compagna Frea,
Di cui non vanta la celeste Corte
Nè Dio più grande nè più bella Dea:
Egli crea tutto, e la gentil consorte
Tutto più vago fa quel ch'egli crea;
A un sol degli occhi suoi raggio fecondo
Ringiovenito si colora il mondo.

Gli succede un altro bardo, che canta otto strofette, quattro di quattro settenari e quattro di cinque quinari. In ultimo, tutto il Coro ripete ancora una terza volta il suo ritornello. — E il primo Coro del *Giovanni di Giscala* procede in un modo assai simile: quattro settenari cantati dal Coro pieno, tre strofette di sei ottonari da una voce sola, alcune altre in settenari da parte del Coro, un'ottava dalla voce sola, il ritornello del Coro pieno, tre strofette di quattro settenari da parte del Coro, il ritornello del Coro pieno. E

come si somiglian tra loro i primi, si somigliano gli altri: senza che però codesta maniera metrica si riscontri, ch'io sappia, anche in altre tragedie. Essa aveva specialmente di mira la musica. «Tutti i Cori», avvertì il Varano, «possono adattarsi ad ogni sorta di armonia, essendo questi composti di canzonette e di arie, ed avendo ogni Coro un'ottava per un recitativo accompagnato dagli strumenti di musica». E il Pindemonte allegò un passo del Blair, per ispiegare lo stesso intendimento: che cioè i Cori servissero da intermezzi musicali, in luogo delle insignificanti e spesso improprie musichette.

Sennonchè al cavalier veronese rincresceva, pare, che si facesser di cotali confronti della sua con le tragedie del Varano; le quali, in quegli anni che era letto e ammirato l'*Arminio,* e la poesia biblica e apocalittica del Varano stesso e del Monti si diffondeva dall'un capo all'altro dell'Italia, erano anch'esse lette e ammirate. E cercava di screditarle. «Non basta», egli scrisse nel secondo dei *Discorsi,* «il porre tra un atto e l'altro questa parola *Coro,* e una canzone stendervi sotto, come per cagion d'esempio nel *Demetrio* del Varano. E vuolsi ancora considerare che non istanno ugualmente bene in bocca di tutti... Perchè cantano, a non parlare di altre tragedie, i soldati nel *Giovanni di Giscala* del suddetto Varano? Pur non mancherà chi, dopo letti i Cori dell'*Arminio,* ricorderà con grande lode quei del *Demetrio* e del *Giovanni di Giscala*; e non meraviglia: conciossiachè lo

scrittore ferrarese, oltre le doti poetiche tanto superiori alle mie, ha sopra di me il vantaggio ancor d'esser morto ». Chi sa se pur in questa schermaglia al Pindemonte non paresse di sapere assestar dei colpi alla Voltaire!

E a buon conto, anche il merito, ch'egli pretende tutto per sè, d'aver reso cioè assai verosimili i Cori mettendoli in bocca dei bardi, « di cui è uffizio sì proprio il cantare, che il nome ne traggono », sarebbe stato giusto e leale ch'ei lo riconoscesse almeno in parte dal Klopstock e dal Cesarotti. L'uno gli aveva se non altro fatto credere che fosser possibili dei bardi cherusci, ai quali in un'azione drammatica su Arminio si potesse affidare l'espressione lirica degli avvenimenti, e che quel nome traesse origine dalla loro qualità di cantori; l'altro gli aveva, oltrechè suggerite qua e là frasi e immagini di quella rumorosa poesia nordica che per un momento minacciò di coprire col suo *bardito* la serena melodia dell'arte meridionale, mostrato anche, nel *Comala*, l'esempio di un poemetto drammatico, in cui un Coro di bardi intona prima l'inno della vittoria intorno a Fingal, e poi, morta la fanciulla amata, la nenia funebre.

E più ancora sarebbe stato giusto che lo riconoscesse dall'inglese Guglielmo Mason, morto il 1797. Questi aveva raccolte notizie storiche e leggendarie su gli antichi druidi e bardi gallesi, in un largo commento alla famosa ode del Gray, *The bard*; e composte due tragedie, « regolarissime, alla greca, e col rancidume dei Cori » (son

parole ironiche del Pindemonte). Nell'una di esse, il *Caràttaco,* celebrò gli antichi prodi, sopraffatti dai Romani sull' isola di Mona; e a quei druidi, che Tacito descrive intorno ai combattenti levando al cielo le mani e gridando orrende preghiere, e ai supposti bardi, affidò appunto l' ufficio del Coro. Il Pindemonte non ricorda quest'altro suo precursore, se non come uno di que' tanti valentuomini inglesi cui diede ombra la troppa libertà del teatro di Shakespeare.

VIII. — *Le allusioni politiche dell' «Arminio». — L' « Esther » di Racine, il « Nabucco » del Niccolini, e l' « Adelchi » e il « Cinque maggio » del Manzoni. — Le tendenze idilliche del Pindemonte. — Il Bettinelli e il suo poema « L'Europa punita o il Secolo XVIII». — La Censura politica, la « Germania » della Staël, e l' « Aiace » del Foscolo.*

Benchè l'*Arminio* fosse concepito nel 1797, quando Napoleone non era se non il più fortunato dei generali francesi, e fosse pubblicato nel 1804, nello stesso anno cioè in cui il primo console era sfarfallato in imperatore; pure non può per ciò solo sembrare inverosimile che nell'ambizioso protagonista il poeta volesse adombrare il pericoloso vincitore di Montenotte e di Millesimo. Non dovev'esser molto arduo l' indovinare a che quella facile fortuna avrebbe, fra tanto trambusto di fatti e d' idee, condotto il geniale avventuriero; e, per esempio, il Foscolo, nel dedicargli

il 20 novembre '99 la ristampa della sua Ode repubblicana del '97, pretendeva dissuaderlo dal passare il Rubicone, dicendogli sul viso: « Uomo tu sei e mortale, e nato in tempi ove la universale scelleratezza sommi ostacoli frappone alle magnanime imprese, e potentissimi incitamenti al mal fare. Quindi o il sentimento della tua superiorità o la conoscenza del comune avvilimento potrebbero trarti forse a cosa che tu stesso abborri. Nè Cesare, prima di passare il Rubicone, ambiva alla dittatura del mondo ». Che anzi, dal veder così bene intesa, nella più moderna accezione, la parola « egualità » dai barbari Cherusci di questa tragedia; dal sentir dalla loro bocca proclamare massime di prudenza politica e di diritto delle genti, in completo disaccordo con quanto noi sappiamo dei loro costumi:

Un popol vero, il qual conosca e stimi
Sè stesso, in pace i campi suoi coltiva,
E il ferro su gli altrui non porta e il foco;

e maledire alla « plebe signora », come se già questa avesse sulla coscienza le infamie dell'ottantanove: si direbbe che ne derivi nuovo rincalzo al sospetto, non forse i veri Cherusci del Pindemonte sien quelli ch'egli avea visti ebbri di licenza tiranneggiar sulla Senna. E dacchè Tacito non dice nulla della politica teocratica o vaticana di Arminio, e dalla tragedia italiana sappiamo invece che quell'ambizioso aveva preso a parte delle sue macchinazioni anche il clero: ei se ne vorrebbe meglio concludere il cherusco

eroe del Pindemonte esser nato in Aiaccio, e il fedele suo clero esser composto di quegli stessi « Druidi porporati » contro cui armeggiava pur il Manzoni giovanetto! (*Il Trionfo della Libertà*, c. II, v. 119).

Tuttavia codesti anacronismi potrebbe al poeta averli bensì suggeriti la realtà che gli palpitava d'intorno, senza che però tutto il dramma fosse un'allegoria politica; com'è, per contrario, il *Nabucco* di Giambattista Niccolini, stampato anonimo a Londra nel 1816, quando cioè il nuovo monarca babilonese era già stato relegato nell'isola remota. Il Pindemonte potè anche essersi imbattuto a caso in quell'argomento: ma, sceltolo, non gli era più quasi possibile non pensare nel trattarlo, e non far pensare, agli avvenimenti del giorno. Il non saper sottrarsi alle seduzioni d'una qualche calzante e provocatrice allusione, d'una tinta più efficacemente vivace, d'una sfumatura più ardita e opportuna, è un tributo che i cultori anche più devoti e scrupolosi dell'arte storica pagano, e volentieri, al loro tempo.

Dicono che la ragione precipua dell'accoglienza entusiastica che la Corte di Versailles fece all'*Esther* di Racine, fosse la prevenzione che il poeta avesse nei personaggi biblici adombrato persone contemporanee: la Montespan, allontanata dai favori regali, nell'« altière Vasthi » che il re « chassa de son trône ainsi que de son lit »; e nel crudele Aman, il Louvois, già caduto in disgrazia; e che avesse inteso accennare all'editto di Nantes, quando fingeva di parlare della per-

secuzione contro gli Ebrei. Non saprei dire quanto il Racine mettesse di suo nel provocare e giustificare tali pretese allusioni; ma so che perfino il Manzoni non è riuscito a salvarsi da simili sospetti. Il suo Carlomagno, così diverso dal tradizionale eroe delle *chansons* e dei nostri poemi, e la gentile vittima delle impudiche voglie di lui, della quale la storia non ricorda nè un tratto caratteristico nè un particolare qualsiasi, hanno indotto a supporre che, nel dipingerli, il poeta ripensasse al valore e ai vizi del più recente imperatore dei Francesi, e al ripudio di colei che, nella sventura, meritava il compianto che le sarebbe stato negato se fosse rimasta sul trono dell'oppressore. E anzi, in un passo del *Discorso* illustrativo della tragedia (cap. V), par proprio che si pronunzi « l'ardua sentenza » dalla quale il poeta del *Cinque maggio* avea voluto astenersi. « Se alcuno », egli dice, « crede che il soggiogare uomini i quali non avevano il mezzo di resistere, che levar l'armi dalle mani che le lasciavano cadere, che il guerreggiare senza un pretesto di difesa, l'opprimere senza pericolo, fosse gloria; non c'è nulla da dirgli ».

Il Pindemonte, l'abbiamo già visto, non era d'altro lato così tenero e fervente amico della verità storica da indietreggiare innanzi a un anacronismo; nè aveva poi in politica convinzioni così chiare e precise da divenirne l'apostolo. Quel turbinìo di avvenimenti, quel continuo rimescolamento di armi, di vittorie, di trattati, di viltà, di prepotenze, infastidivano senza dubbio pur lui,

nato per obliarsi nel sereno e malinconico idillio; ma alla lotta preferiva il ritrarsi *procul negotiis,* a meditarvi elegie tenere e sentimentali.

Egli, il poeta, scriveva di sè nell'Avvertimento premesso alle sue *Prose e poesie campestri*: « Un uomo che non odia punto lo star con sè stesso, cui piace assai l'indipendenza e la libertà, e che ama la campagna grandissimamente, vedesi per la prima volta libero, indipendente e solitario nel verde grembo di un'amenissima villa. Costui si trova in quel disinganno, che non è gran fatto desiderabile, se si vuole, ma che sembra inevitabile dopo gli anni primi, ove tu abbia nella testa un sol grano di vera filosofia. L'umor di lui tira così un poco al melanconico, e forse la non felice salute, in cui è, lo carica di colore alquanto; ma la sua melanconia scorre molto placida e dolce, e il presentimento di quel crudo male che lo minaccia, gli rende più care ancora quelle villerecce delizie, di cui teme che non potrà goder lungo tempo ». E nella prefazione alle *Epistole in versi* (2ª. ediz., Modena, Vincenzi, 1814), che son del 1800 o 1801, dichiarava: « Difetto sembrerà pure ad alcuni il parlar contro alla guerra. Non deriva forse dall'armi in gran parte la difesa della patria, e l'onore della nazione? Ne son convinto quant'altri; ma dico, che di troppe catene si caricherebbe il poeta, se non potesse riguardar mai cosa alcuna nella men bella sua faccia per questo, ch'è utile o necessaria in se stessa la cosa da lui riguardata ».

« La bassa adulazione », scrisse poi di lui il Fo-

scolo, « e la maligna satira, sono vizi di cui non si scorge neppur l'ombra nel carattere di questo poeta... Egli fu in teoria un costante amico della libertà: ma dacchè avvenne l'invasione francese, prese per norma della sua condotta di non manifestarsi al pubblico, e le si mantenne fedele, nonostante il maggior fratello e molti dei suoi amici fossero gravemente impigliati nelle gare di parte. Ond'è ch'egli si è limitato solo a deplorare sulla sua flebile lira le rovine e le stragi, che pel corso dei secoli il ferro straniero apportò sì spesso alla sua infelice patria. E mentre la rivoluzione ferveva anche in Italia, egli passava il suo tempo fra Venezia e Verona, quasi del tutto assorto nella versione dell'*Odissea* ». Gli pareva anche questo, secondo scrisse alla contessa Silvia Curtoni Verza, che gli aveva più volte rimproverata la tiepidezza e la noncuranza della cosa pubblica, un dono delle muse! Povere muse, incitatrici dello sciopero! Diceva di lei sermoneggiando con Apollo:

Quel femmineo falli labbro ingegnoso
Su cui scendon talor le fiamme tue,
Che m'accusò di viscere non molli
Perchè dell'arte più gentile in grembo
Un conforto io cercai, che al giuocatore
Mercurio a domandar Crescenzio andava,
Marcello a Bacco, e a Venere Fernando.

Non è tuttavia lecito supporre che, e come veneto di Verona e come cavaliere Gerosolimitano, ei rimanesse affatto indifferente allo strazio

e al grande scempio che l'ambizioso Francese faceva proprio allora e di Verona e della Venezia e dell'Ordine di Malta. Qualche accenno angoscioso ai brutti tempi che gli toccava attraversare non manca nelle sue lettere. Al Bettinelli, che se ne stava rincantucciato in Verona, scriveva da Venezia: « Se foste venuto prima a Venezia, credo che non mi avreste riconosciuto. Mi avreste veduto le guancie gonfie gonfie, come si dipingono i venti, stante che la mia bocca era piena di cose ch'io non potea nè inghiottir nè sputare; ma ora sto molto meglio, e mi pare di aver ripresa la mia solita fisonomia ». E ancora: « I Francesi paiono disposti a partire. Quello ch'è certo è che partono sopra i cavalli ch'erano sulla facciata della chiesa di san Marco. Non essendovi più Veneziani, è chiaro appartener quei cavalli ai Francesi, che insieme co' Veneziani li conquistarono! ». Resterebbe da appurare se codesto suo sdegno fosse poi tanto, da cercare a qualunque costo uno sfogo letterario, fosse pure per una valvola mascherata.

Il turpe trattato di Campoformio, ch'era firmato appunto in quell'anno in cui l'*Arminio* fu concepito, come aveva consigliato alla battagliera anima del Foscolo le maledizioni e gli sconforti del *Jacopo Ortis*, così potrebbe aver suggerito al mite Ippolito il soggetto della sua tragedia. Che anzi, il sentirgli ricordare con una talquale insistenza che questa, che veniva in luce nel 1804, era stata scritta, insieme col Discorso secondo, nel 1797 — « di che », egli nota, « mi piace fare

avvertito il cortese lettore per più ragioni, che potrebbero a taluni non parer necessarie, ma che tali sembrano a me » —, ingenererebbe quasi il dubbio che non tutte letterarie fossero codeste ragioni. Ma si correrebbe forse troppo, giacchè altre lettere mostrano bensì nel poeta l'intenzione d'imbandir nella tragedia che avea tra mani massime di sana politica, non però il secondo fine di ritrarre sotto antichi nomi fatti recenti.

Il solito Bettinelli veniva componendo un poemetto in dodici canti in ottava rima, su *L'Europa punita o il Secolo XVIII*; che giace ancora inedito, insieme con un altro in tre canti sulla *Caduta di Venezia* e con un altro di quattro su *Buonaparte in Italia*, nella biblioteca di Mantova. Dov'è bene, m'affretto a soggiungere, che rimangano, anche per pietà della fama, già abbastanza compromessa, del loro poeta: il quale nei primi due profondeva biasimi su colui che è poi il turibolato eroe del terzo! E il buon Ippolito gli scriveva: « Veggo che il poema sarà non meno edificante che bello, e quasi da leggersi in chiesa. Vorrei poter dire lo stesso della mia tragedia; ma questa è affatto profana, il confesso. Gli amori però sono casti, e la politica mi par sana. Non è ancor molto nel secolo decimottavo? ». E in un'altra lettera, al conte Zacco: « Non mi curo più nulla di quanto accade nel mondo; passo il mio tempo con certa gente vissuta varii anni sono (i Cherusci), e assai buona, mi pare. Vorrei che questa buona gente piacesse anche a voi ».

Quali però che siano state le intenzioni del Pindemonte, i suoi amici, racconta il Montanari, « non poco per lui temettero quando diede in luce questo lavoro; e in Milano i piaggiatori del potere, che andava sempre più divenendo assoluto,.... non ardivano sulle prime nominare *Arminio*, nè voleano averlo ricevuto in dono, nè averlo letto ». Lo stesso poeta non doveva sentirsi sicuro, giacchè la prima edizione, ch'è quella da noi seguita, comparve come stampata a « Filadelfia, dalla stamperia Klert ». Un'opera patriottica era a ogni modo, e la Censura se ne sarebbe potuto immischiare. « Le but général de l'ouvrage se montre assez de lui même », asserisce il traduttore francese di esso dramma pel *Répertoire des théâtres étrangers*, « et ne pouvait être méconnu à l'époque où il parut. Noble entreprise sans doute, de réveiller alors le patriotisme dans les âmes italiennes, de fortifier ce sentiment de tout ce qu'il a de saint dans le respect des lois, et le culte des souvenirs, et de proclamer en face de deux oppressions étrangères, qui se disputaient l'Italie, une égale haine pour le dispotisme, soit qu'il se présentât avec l'antique éclat du diadème, soit avec le bonnet sanglant de la licence ».

Ma nessuno gli badò: e nè quella prima stampa nè le posteriori furon proibite. Vero è che in quella luna di miele la polizia imperiale non era ancor divenuta così sospettosa come divenne dopo: e a buon conto non era ancora comparso il decreto che, richiamando in vita senza confes-

sarlo le angherie del vecchio governo, prescrisse nessun'opera potersi stampare senza che prima fosse esaminata dai censori, e non potersi pubblicare senza il beneplacito del ministro. Fu, come tutti sanno, in forza di questo decreto, che il generale Savary, ministro di polizia, interdisse la pubblicazione della *Germania* della Staël, non ostante il benestare che la Censura era venuta di mano in mano accordando a ciascun foglio, dopo un esame minuzioso e pedantesco; e pur dopo l'assenso della Censura, fu dal vicerè d'Italia proibita la rappresentazione dell'*Aiace* del Foscolo. Tuttavia anche prima del 1810 non sarebbe al governo imperiale mancata la maniera di ricacciare in gola a un imprudente poeta le sue parole ardite, se tali fossero sembrate le dette da lui. Ma forse dell' innocenza dell'*Arminio* parve bastevole garanzia il nome e la fama del suo autore; come per contrario non parvero, nel caso loro, i nomi della figliuola di Necker e dell'autore del *Jacopo Ortis*. E fors'anche fu reputata non abbastanza temibile un'opera teatrale a cui sarebbe mancato sempre il teatro.

IX. — *Un giudizio della Staël e uno del Cesarotti sul carattere morale del Pindemonte. — Una lettera del Byron.*

Formuli lui, il lettore, se gli piace, un giudizio su codesta tragedia d'un « des poëtes actuels de l' Italie qui a le plus de charme et de douceur », quale il Pindemonte fu proclamato da

Corinna (**M. de Staël**, *Corinne ou l'Italie*, l. VII, ch. 2, in nota). Quanto a me, preferisco riferire qui le parole che sul conto di lui il Cesarotti scriveva all'amica veneziana Giustina Renier Michiel. « Il titolo che gli date di *egregio* », le diceva il 27 febbraio 1804, « gli calza egregiamente per il suo onesto ed illibato carattere, e godo moltissimo che vi accordiate meco nel pregiar questa sua qualità, più che l'esuberanza dello spirito. Sapete ch'io l'ho detto più volte, che uno dei pregiudizi sociali è quello di apprezzare i talenti più che l'onestà. Il sistema della società non ha propriamente bisogno che di probità e di buon senso; e sarebbe un problema, o piuttosto non lo sarebbe, se codesti genii trascendenti, o sedicenti tali, abbiano fatto al mondo più bene o male ».

Ancora: in una delle lettere a John Murray, da Venezia, il 4 giugno 1817, lord Byron narrò di una visita fattagli dal Pindemonte, oramai sui sessantaquattro anni. « Oggi Pindemonte, il celebre poeta di Verona », egli dice, « è venuto a trovarmi. È un ometto magro, dai tratti fini e piacevoli, dai modi buoni e gentili, dall'aspetto nell'insieme molto filosofico, d'un'età sui sessant'anni o più. È uno dei migliori poeti viventi. Io gli ho dato Forsyth [*Remarks on Antiquities, Arts and Letters during an Excursion in Italy in 1802 and 1803*], poichè egli parla, o piuttosto legge, un poco l'inglese; e vi troverà un cenno favorevole di sè. Ha chiesto notizie dei suoi vecchi amici della Crusca: Parsons, Great-

head, Mrs. Piozzi, e Merry, che aveva tutti conosciuti nella sua giovinezza. Io gli ho detto tutto il male che potevo sul loro conto, rispondendo come il falso *Salomone Lob* a *Totterton* nella farsa: che essi cioè erano *tutti andati morti* e dannati da una satira più di vent'anni or sono; che il nome del loro giustiziere era Gifford; che essi in fin dei conti erano una triste compagnia di scribi, e niente di grande sotto nessun altro riguardo. Egli parve, com'era naturale, molto sodisfatto di questa notizia circa le sue vecchie conoscenze, e se ne andò contentissimo di questa e del sentenzioso paragrafo di lode di Mr. Forsyth a favor suo (di Pindemonte). Dopo essere stato un pò libertino in gioventù, è diventato devoto, e recita preghiere, e parla da solo per tener lontano il diavolo; ma nonostante ciò, è un simpatico piccolo vecchio signore ».

X. — *Cenni intorno alla vita e alle opere del poeta veronese: 1753-1788. — I primi tentativi: l'* « *Ulisse* » *e le* « *Poesie campestri* ».

Un po' la moda letteraria di quella fin di secolo, e più l'esser nati nella città medesima, anzi del medesimo sangue del marchese Scipione Maffei, avevano determinata la vocazione tragica di Ippolito Pindemonte e del fratello maggiore Giovanni; anzi pur della sorella primogenita, Isotta, che poi, nel 1773, andò sposa al marchese piacentino Giambattista Landi.

Giovanni e Ippolito erano nati a soli due anni

di distanza: l'uno, il 4 dicembre del 1751; l'altro, il 13 novembre 1753. Il marchese Luigi loro padre, che morì poi improvvisamente nel 1765, e la marchesa Dorotea, loro madre e nipote del grande Maffei, erano eredi di una bella tradizione di cultura; e avevano ambito di circondarsi di quanto Verona, l' Atene dell' Adige, vantava di meglio nelle lettere e nelle scienze. Marcantonio e don Giuseppe Pindemonte, fratelli del marchese, verseggiavano latinamente non senza bravura; e nella casa paterna Ippolito ricordava d' aver visto Giovanbattista Spolverini (m. 1762), l' ammirato poeta della *Coltivazione del riso*: il grecista Girolamo Pompei (m. 1788); e Giuseppe Torelli (m. 1781), matematico e letterato insigne, che, com' ebbe poi a dire il veronese Antonio Cesari (il quale lo mise com'uno degl' interlocutori nel suo Dialogo sulle *Bellezze di Dante*), « la lingua nostra seppe profondo, e di Dante in ispezieltà fu conoscentissimo e innamorato ». E Ippolito amava pur ricordare come un giorno era capitato in casa loro, accompagnatovi dal Torelli, l' astronomo dalmata Ruggiero Boscovich (m. 1787), direttore dell' Osservatorio milanese di Brera, e come avessero portati e piantati sulla loro terrazza i telescopi.

Rimasti orfani del padre, il 24 settembre di quel luttuoso 1765, i due fratelli furono allogati nel Collegio modenese dei Nobili; e vi rimasero fino al 1771. Vi ebbero a maestri, nelle belle lettere, Giuliano Cassiani (m. 1778), divenuto celebre pel sonetto sul ratto di Proserpina (che

l'Alfieri maturo giudicò « inimitabile »), Luigi Cerretti (m. 1808), chiamato poi all' Università di Pavia, Agostino Paradisi (m. 1783), e nelle scienze lo Spallanzani (m. 1799). Invidiabili certo, in ogni tempo; e invidiati più tardi da Vittorio Alfieri, che scrivendo a Ippolito si compiaceva con lui d'aver avuto educatori di tanto valore: « non così di me », soggiungeva, « che nato da Vandali, educato da Vandali, fo de' tardivi sforzi per disasinirmi ».

In quel Collegio, di carnevale, si recitavano dagli alunni commedie e tragedie; e di Natale e di Pasqua, si tenevano accademie poetiche e prosastiche. Scorrendo la *Cronistoria dei teatri di Modena,* c' imbattiamo per questi anni nella recitazione della *Berenice* di Racine, del *Medico per forza* di Molière, della *Merope* del Maffei, dell' *Arminio* del Campistron. A quelle feste i due fratelli Pindemonte prendevano gran parte, col senno e con la mano; anzi anche coi piedi, dacchè Ippolito era, oltre il resto, un brillante danzatore: s' avviava alla gloria ballando, disse di lui un biografo conterraneo. Componevano sonetti, canzoni, cantate; e nel '67 Ippolito recitò nella *Bottega di caffè* e nel '68 nel *Medico olandese* di Goldoni, e danzò applauditissimo nel balletto *Il follo della carta*; nel '69 recitò nella *Bella selvaggia* del Goldoni medesimo, e nel '70 danzò nell' intermezzo giocoso *La prova,* composto dal fratello. Cari anni quelli, il cui ricordo gli faceva amare Modena, dopo la patria, « sopra le altre città d' Italia »!

A Verona, quando essi ci tornarono, brillava per le sue grazie e pel suo spirito la contessa Silvia Curtoni Verza, ammirata e celebrata dal Bertòla, dal Parini, dal Monti. Amava follemente mostrarsi sulla scena; e sul teatro costruito in casa dei conti Marioni aveva recitato, o recitava allora, nell' *Adelaide* e nel *Bruto* di Voltaire, e nel *Mitridate* di Racine. Oh il gioco di quegli occhi e il fascino di quella voce!... Sarebbe bastato molto meno per accendere il ventenne Ippolito. Che fu felice quando l' attraentissima contessa gli mostrò il desiderio che proprio lui traducesse, o ritraducesse per lei, la *Berenice* di Racine. Bisognava far presto, in una ventina di giorni; e l' amore mise le ali alla penna del giovane poeta. E quella birichina della Silvia seppe recitar con tanto sentimento e calore i versi dell' amico giovanetto, che i fortunati spettatori si sciolsero in lagrime irrefrenabili, e da quel giorno non la vollero chiamare altrimenti che « Berenice ». La versione fu pubblicata nel 1775 a Verona, con l' aggiunta di un' *Ode sulla Tragedia,* dello stesso Ippolito.

Nel 1777 il governo parmense bandì un nuovo concorso per la migliore tragedia o commedia. Le opere concorrenti dovevano rispettare le sacrosante leggi drammatiche del Boileau, ed essere scritte nell' endecasillabo sciolto, che, a giudizio dell' estensore del programma (il padre Paciaudi, di alfieriana memoria), « apportar dovea alle tragiche e alle comiche azioni energia, espressione, naturalezza, dignità, vaghezza, or-

namento ». Ippolito avventurò un suo *Ulisse*, tacendo, beninteso, il nome dell'autore. Ma ohimè, Jacopo Sanvitale, presidente della Deputazione Accademica chiamata a giudicar del concorso, ebbe il 26 maggio a pronunziar questa sentenza: « La stucchevole tragedia dell'*Ulisse* merita a parer mio il rescritto di Arcilecta »: che voleva dire non mettesse conto di tornarla a leggere. E *parce sepulto!* Tuttavia la tragedia fu stampata, nel 1788, in Firenze, anonima, e dedicata a quella Lesbia Cidonia, al secolo Paolina Grismondi, che, ardentemente amata da Ippolito, fece girar la testa agli abati Cesarotti, Bettinelli e Mascheroni; il quale anzi le indirizzò quel famoso *Invito* in versi sciolti che ne ha reso celebre il nome. Le *Effemeridi Romane*, di solito assai indulgenti anzi adulatrici, non osarono andare più in là d'un incoraggiamento all'autore, ad esse non ignoto. « Siaci soltanto lecito di rilevare », scrissero, « che gli animi avvezzi ai tratti sorprendenti di *Britannico*, di *Fedra* e di *Zaira*, potranno desiderare nel nostro autore un poco più di sentimento, sostituito a qualche squarcio forse troppo lirico e sublime. Questa riflessione vaglia ad incoraggiare l'erudito cavaliere a calzare con coraggio sempre maggiore il coturno di Melpomene ». Lasciamo andare gli squarci « sublimi »: un aggettivo questo di cui allora molto s'abusava. Il fatto è che « l'erudito cavaliere » si rivelava già qui quel moralista timorato di Dio che abbiamo ammirato dianzi nell'*Arminio*. La tragedia si chiude con

queste edificanti conclusioni ed esortazioni di Ulisse al figliuolo Telemaco:

. . . . Il tutto a fine
Già fu condotto. Or dimmi, figlio, come
Questa da me sarebbe opra compiuta
Col guerreggiar, se non m' avesse molto
Giovato prima il mio consiglio e l' arte?
Ma del vecchio Laerte a le supreme
Stanze n' andiamo; indi apprestar solenne
Sacrificio io farò. Nell' infelice
Non sol, ma vuolsi pur nel tempo lieto
Mirare al Cielo, ed onorar gli Dei.

Non senza ragione il Tiraboschi avrebbe desiderato che la tragedia fosse recitata dagli allievi del Collegio milanese di San Carlo: quei ragazzi non v' avrebbero trovato di che scandalizzarsi!

L' anno stesso della pubblicazione dell' *Ulisse,* Ippolito andò a passar qualche tempo a Firenze e a Roma: e qui, fra tanti e tante, conobbe pure la pittrice Angelica Kauffmann (1741-1807) e Vincenzo Monti. Il 4 marzo del 1779 ebbe la fortuna d' esser solennemente ricevuto nell' Arcadia, dove prese il nomignolo di Polidete Melpomènio: decisamente si credeva nato autor tragico! In quel giorno stesso il Monti recitò all' Accademia le ottave su *I dolori di Maria Vergine*; e a lui seguì il Pindemonte, con alcune *Stanze,* che pubblicò poi nel maggio con un' epistola dedicatoria a Lesbia Cidonia, pastorella essa pure. Le diceva in questa:

O de le Grazie alunna e de le Muse,
O del Veneto ciel Saffo ammirata

(Se non che in te risplende, all'altra Saffo
Mancò beltade), amabil Lesbia, questo
Vola dal sacro Tebro al Brembo tuo,
E si ferma al tuo piè, canto selvaggio....

Da Roma Ippolito andò a Napoli, dove conobbe il Bertòla, che allora insegnava Storia e Geografia in quell' Accademia Navale. Da lui apprese ad ammirare gl' *Idillii* e l' *Abele* e *Il Primo Navigatore* del zurighese Gessner; e fu invogliato a conoscere i capolavori della *Letteratura Alemanna*. Da Napoli navigò per la Sicilia e per Malta, del cui Ordine era cavaliere: e a ogni tappa scriveva sonetti e componeva Epistole in versi, che poi inviava alle sue Muse: la Silvia, la Lesbia, l' Angelica. Al Pompei annunziò da Catania d' aver compiuta una seconda tragedia, *Eteocle e Polinice*: la quale mandò poi, insieme con un' altra intitolata *Geta e Caracalla,* al nuovo concorso di Parma. Desiderava una rivincita; ma toccò un nuovo scacco. Ne fu addolorato ma non offeso: così da pregare Angelo Mazza, che della Deputazione Accademica parmense era segretario, di bruciare quei due mostricciattoli.

Al ritorno, nel 1780, il poeta si trattenne ancora qualche giorno in Firenze, per conoscervi l' Alfieri e godere della sua conversazione. Gli parve « il più grande dei grandi ingegni da lui conosciuti ».

A Verona, si concentra tutto nello studio della poesia. Traduce da Catullo, da Orazio, da Saffo: e compone il poemetto a Temira *La fata Mor-*

gana, dove è ancora un ricordo del suo primo infelice tentativo tragico:

> Ne la stagion che di mature spighe
> Ondeggia il campo e, susurrando, il curvo
> Ferro del mietitor par che richieda,
> Io pien correa de le memorie antiche
> L' onda Sicana, or con Ulisse — Ulisse,
> Cui cinsi il piè d' italïan coturno,
> Giovane audace —, or con Enea varcando....

Tenta, con poca fortuna, il poema epico, nella *Gibilterra salvata,* a proposito della difesa di Gibilterra fatta nel 1782 dal generale Elliot contro l' armata franco-ispana; vagheggia una *Colombiade* e una *Conquista del Messico*; ma s' accorge in buon punto « che non solo le forze dell' ingegno, ma gli mancavano le forze ancora del temperamento ». Eppure il Bertòla, benchè ora suo sfortunato rivale nell' amore per la contessa Elisabetta Mosconi, non si peritava di pubblicamente proclamarlo « giovine dittator dell' italico Parnaso », pubblicandone in Bassano, nel 1784, le Epistole e i poemetti fin allora perpetrati. In una lettera di dedica a donna Caterina Cito di Napoli soggiungeva di lui:

« Questo autore Ella dee rammentarlosi senza dubbio: egli ha veduto, son già cinque anni, codeste belle contrade ch' Ella fa anche più belle, ed ha veduto Lei. Scrittor profondo e dilicato, giovine letteratissimo e senza tanto d'orgoglio, signore d'un'urbanità e di una dolcezza di maniere che dimandano il cuore, egli è il marchese

Ippolito Pindemonte cavaliere Gerosolimitano. Successor degno dell'autor della *Merope*, dopo d'aver dato all'Italia una tragedia classica [l' *Ulisse*] in quell'età in cui gl'ingegni anche più felici ne dànno appena de' buoni sonetti, egli è andato poi scorrendo diverse provincie poetiche, e sempre con passi grandi e sicuri. Questo non è tutto: egli è fornito in singolar modo di quella modestia che oggi è pochissimo nota fra i letterati, e che non fu quasi mai tra i poeti ».

Intanto, non mai rassegnato alle prove fallite, segretamente Ippolito aveva nel 1783 mandata una nuova tragedia, *Ifigenia in Tauri,* al concorso di Parma; ma la sorte non gli arrise nemmen questa volta. « L' autore », scrisse in una lunga Relazione sul concorso il conte Rezzònico, « non ha seguito nè le tracce di Euripide, nè quelle del signor De la Touche; eppure ha saputo ritrovare alcune nuove situazioni assai tragiche. Lo stile è molto ineguale, e sovente basso e trivialissimo; il manoscritto è pieno di errori; con tutto ciò la macchina della tragedia non mi dispiace, e vi sono alcune bellezze di situazione ». Un giudizio questo che parve troppo indulgente al resto della Commissione giudicatrice.

Uscito da una fiera malattia, nel giugno dell'85 si ridusse alla solitaria sua villa dell'Avesa. Dove meditò e compose le fortunate sue *Poesie campestri.*

« Eccomi finalmente ove desiderai tanto di essere », incomincia: « in mezzo d'una bella campagna. Colline e

boschetti, prati e ruscelli, soggiorno di tranquillità e di pace, posso finalmente vivere nel tuo seno, contentar posso una sete da lungo tempo sì ardente e non sodisfatta mai. Quel ritiro campestre che la fantasia dipingevami, io l' ho trovato : il più caro de' miei sogni non è più sogno..... ».

Tra le poesie sono la bella elegia *La Solitudine,* l' epistola *A Clementino Vannetti,* l' altra *A Guglielmo Parsons*, l' ode *Alla Luna,* la canzone *Alla Salute,* la celebre canzonetta *La Melanconia*, l' ode *La Giovinezza*, e le stanze intitolate *Le quattro parti del giorno* : certo, delle cose migliori che il Pindemonte abbia mai scritte. « Egli avrà fatto de' versi più robusti e più dotti », diceva nel pubblicarli l'amica contessa Mosconi, nella lettera dedicatoria alla contessa Pompei (Verona, 10 gennaio 1788); « ma di più patetici, di più soavi, di più secondo il mio cuore e il mio gusto, non ne fece egli certo. Troverete sparsa in piu luoghi quella dolce melanconia che tanto a me piace, espresso in altri l' affetto più nobile e puro, e spesso le pitture campestri tramezzate dalle riflessioni morali naturalissimamente; oltre la sodezza del pensare, e l' eleganza dello stile, così proprie di lui l' una e l' altra ». Il libriccino, *lepidum novum libellum,* così carezzosamente presentato da una bella signora (decisamente Ippolito era il vagheggino e il cucco delle belle signore!) e con eleganza squisita stampato dal Bodoni, incontrò il gusto e l' ammirazione del pubblico, di qua e di là

dalle Alpi. Il Vannetti ne scrive al poeta come inebriato (17 sett. 1788):

« Mentre vi scrivo dalla campagna, ho il prezioso libretto davanti agli occhi; il qual gusto e rigusto vie meglio appunto fra quegli oggetti della natura che ve l'hanno ispirato. Vedete qui che me l'appresso al cuore, indi alla bocca e lo bacio. Oh mia vanità, in leggervi anche il mio nome! L'umiltà stessa diverrebbe a tal tentazione superba! La *Solitudine*, l'*Ode alla Luna*, *Le Quattro parti del giorno* son poesie da Tiziano, da Vernet e da Zuccarelli, se la poesia è una pittura parlante. Siete un Gessnero italiano per la virtù, senza i difetti del Tedesco. E bene scrisse il Bettinelli, che la Bettina [la contessa Mosconi] nella lettera a dama Teodora [la contessa Pompei] è un'italiana Sévigné. Voi non potete credere qual viva impressione abbia fatto il vostro libro sull'animo di quel poeta settuagenario! Ne ha scritto alla Bettina e a me con meraviglioso entusiasmo: e se fossi in città, ve ne copierei tutto il paragrafo. Vi chiama un nuovo originale di poesia patetica dopo Vergilio e il Petrarca. Ha gridato, leggendo, ed ha pianto: vi dico, un Vesuvio.... La stampa è di quella preziosità che più s'accosta al pregio dell'opera; ma l'opera vince di gran lunga la stampa ».

Gli è che il Pindemonte aveva questa volta trovato il modo di far della bella poesia a spese altrui. Fin dall'85 egli s'era invaghito della poesia inglese, e s'era messo appassionatamente a impararne la lingua. Scriveva a un amico da Verona il 4 giugno di quell'anno: « Ti dirò che mi sono applicato alla lingua inglese, e già leggo i poeti di quella nazione, così grande in

tutto. L' amicizia contratta con alcuni inglesi in Venezia, mi svegliò questa voglia ». E appunto derivati o imitati o tradotti dagli elegiaci inglesi, o contemporanei o di poco anteriori, sono i più ammirati luoghi delle *Poesie campestri*. Esse risultano un centone, o un musaico, di stanze, d' immagini, di pensieri colti qua e là nelle *Pastorals* e nell' *Ode on Solitude* di Alessandro Pope; nelle *Odes* e nelle *Oriental Eclogues* di William Collins (squisita di fattura è l' *Ode to Evening*); nella famosa *Elegy written in a Country Churchyard* e nell' *Ode on the Spring* del Gray; nei *Night Thoughts* di Young o nella *Nightpiece on Death* di Parnell; nelle *Seasons* di Thomson o nella *Cotter's Saturday Night* di Burns. Di suo il Pindemonte non ci ha messo se non la veste italiana; che in verità questa volta era più linda e scorrevole del solito. Le *Poesie campestri* portavano in Italia le prime brezze mattutine dal romanticismo sentimentale e malinconico del nord.

Melanconia, Ninfa gentile,
La vita mia Consegno a te;
I tuoi piaceri Chi tiene a vile
Ai piacer veri Nato non è.

XI. — *La virilità: 1789-1808.—L' « Abaritte »; i « Giardini Inglesi »; « le Epistole in versi »; i « Sepolcri »*.

Rinfrancato nell' anima e nel corpo, Ippolito intraprese un nuovo e più lungo viaggio. Anche

il vagabondare, per conoscer più mondo e i diversi costumi degli uomini, era di moda. Da Verona a Milano, a Genova, a Torino; poi nella Savoia e nella Svizzera: finalmente a Parigi, dove, oh fortuna!, potè rivivere nell' intimità dell' Alfieri. Scriveva più tardi a Mario Pieri: « Entrato in Parigi, chi sa, io dicea fra di me, quanto passerà ch' io non parlerò di poesia italiana! Eppure non ne ho parlato mai più tanto. Tutte le sere io era con Alfieri; si leggeano le sue tragedie, e si disputava sempre sopra la poesia e la letteratura italiana ».

Assiste all' apertura degli Stati Generali; e preso anch' egli da entusiasmo liberalesco, inneggia al magnifico avvenimento col poemetto in versi sciolti *La Francia*, che fu stampato dal Didot. Qui il sospiroso e malinconico cantore della libertà campestre s' esalta alfierianamente alla visione d' una ben altra libertà.

> ... Brillare una gran luce, e a quella in mezzo
> Da quattro aquile tratto un aureo carro
> Su bianca nube ire ondeggiando. Oh vista
> Inaspettata! . . . .
> Libertà scorgo, di molt' or vestita,
> Coronata di gemme, e non più cinta
> D' invido velo, ma versando tutti
> De la faccia ridente i bei tesori.

A Venezia questo bollore giacobino del patrizio veronese non piacque; e del poemetto ribelle si discorse con diffidenza fin nel Maggior Consiglio. E a buon conto il poeta si astenne

dal pubblicare pur l' ode su *I sepolcri dei Re*, fra i quali vedeva aggirarsi e voleva sepolta la Tirannia. (L'ha pubblicata poi Guido Mazzoni, nel *Fanfulla della domenica*, a. II, 1880). Il suo liberalismo fu un fuoco di paglia.

Flammaque de stipula nostra brevisque fuit,

avrebbe potuto ripetere con Ovidio (*Trist.* V, 8, 20). In lui, come nell' Alfieri, il sangue patrizio ebbe presto ragione delle velleità demagogiche.

A Parigi rimase dieci mesi: e vi conobbe anche il Barthélemy, il Délille, il Marmontel. Passò poi a Londra; dove, per meglio impratichirsi della lingua inglese, s'innamorò della « bellissima ed ornatissima fanciulla Agnese H**** », alla quale diresse una canzone, ch' è delle sue cose migliori. Il Foscolo ancor ne ripeteva qualche verso alla Donna gentile (19 sett. 1816), descrivendo le prime impressioni della sua dimora londinese. Ai bagni di Bath si fece molto ammirare per la sua valentia nel ballo: e si narra che quegli avventori disertassero le sale di giuoco e di conversazione « per veder ballare l'italiano ». Il quale cavallerescamente elogiò allora in un sonetto una « madamigella Gray », la quale « danzava con somma grazia e pari modestia ».

Tornò poi sul continente; e a Berlino fu accolto assai cortesemente da Cristina di Brunswick e dall' abate Denina, chiamato laggiù da Federico il Grande. Visitò anche Vienna; e per la

Baviera e la Svizzera discese fino a Marsiglia, dove si fermò alcuni mesi, e scrisse il romanzo autobiografico e satirico, *Abaritte*. Dicono vi prendesse a modello il *Rasselas* di Samuele Johnson (1759); ed è vero, ma anche, se non più, le *Lettres Persanes* del Montesquieu, il *Candide* di Voltaire (l'adorato Voltaire!), e il *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* dell'abate Barthélemy. Ebbe grandi lodi e forti biasimi. Piacque all'Alfieri, al Mazza, e a quello spasimante per ogni cosa pindemontiana che fu il Vannetti; il quale ci trovò nè più nè meno che il senno di Plutarco fuso con lo spirito di Luciano. Dispiacque invece cordialmente al Cesarotti. E dispiace anche a noi. Tuttavia se, com'opera d'arte, quel romanzo fu un tentativo infelice, esso può interessare per i giudizi che un colto gentiluomo italiano dà, agli albòri del Romanticismo, sui costumi e sulle letterature d'oltr'Alpi. Così, ad esempio, vi apprendiamo che il protagonista era assai ammirato dalle *Thondes* (le donne tedesche) per la sua eleganza dei modi e la cultura; ma che esse non erano contraccambiate da lui, perchè stecchite e rigide nelle maniere, e monotone e pesanti nella conversazione. Preferiva le donne di *Tangut*, cioè dell'Italia. E anche per la letteratura tartara (cioè germanica) egli non mostra nessuna simpatia. Gli è capitato sotto gli occhi un romanzo molto in voga, dove si vuol rendere amabile il suicidio (il *Werther*): gli basta; di quei romanzi non vuol vedere altro. E quei loro drammi (*Goetz*

von Berlichingen, Egmont....) che mostri! Bizzarri, sregolati, slegati, giganteschi!....

Ippolito non rientrò in patria se non dopo un nuovo viaggio a Livorno, a Firenze, a Roma, a Napoli. Aveva molto visto e osservato, durante questi tre lunghi anni di scioperaggine viaggiatrice; e rimpatriava sempre più caldo ammiratore della vita e della poesia inglese, anzi fin della natura quale si manifesta lassù. E qualche tempo dopo, eccolo a inviare all'Accademia padovana di Scienze Lettere ed Arti una dissertazione *Su i Giardini inglesi* (1792). Veramente aveva immaginato e mulinato, come spesso gli avveniva, qualcosa di più grandioso. «Posso dire», aveva scritto a un amico, «di avere i materiali per un'opera ch'io meditava sopra i *Giardini*, nella quale io voleva trattare di tali erudite delizie per via di dialogo, facendo che uno degl'interlocutori celebrasse il giardino italiano o francese, un altro l'inglese, l'olandese un altro, e va discorrendo, ed ornando il tutto con erudizione antica e moderna, e anche inserendo alla trattazione una storiella o romanzo, perchè i dialoghi, che durerebbero più giorni, dovrebber tenersi in casa d'una illustre donna che avesse una bella ed amabile figlia: il che renderebbe interessante l'opera, che sarebbe ancora, s'io non m'inganno, d'un genere nuovo». Invece la Dissertazione, com'è facile a intendere, riuscì d'un genere molto vecchio e assai poco interessante. Solleticò il nostro amor proprio nazionale l'affermazione, e la dimostrazione, che il Milton,

nella mirabile descrizione del Paradiso terrestre (che il Pindemonte riferisce nella traduzione del Rolli), si giovasse di quella, assai più breve, ma assai vivace e suggestiva, fatta un secolo prima dal Tasso, degli Orti di Armida.

Intanto, la nuvolaglia politica diventava sempre più densa e minacciosa di là dalle Alpi occidentali. Il Pindemonte n'era conturbato e disgustato; e quasi per distrarsi, veniva componendo e riforbendo elegantissime *Epistole in versi,* che dirigeva alle sue belle e colte e care amiche: l'Isabella Albrizzi (« Saggia Isabella, ad alta opra d'ingegno La soave tua voce invan mi sprona.... »), l'Elisabetta Mosconi (« Nell'ameno tuo Nòvare io vivea Teco, Elisa gentil, giorni felici... »), la Paolina Grismondi tra gli Arcadi Lesbia Cidonia (« Come primo su l'Adria a me pervenne Dalle Oròbie pendici, o Lesbia, il tristo Grido che a' Lari tuoi Morte vicina Minacciava i tuoi dì.... »); agli amici Giacomo Vittorelli, sempre muto come un pesce (« tu che gli anni muto, Come un abitator dell'onde, vivi »), e Giovanni dal Pozzo (« amico infelice » per « la perduta sposa »); ai cari suoi morti: Aurelio Bertòla e Scipione Maffei, e anche al più che morto Gerolamo Fracastoro, l'umanista veronese morto nel 1553. — « O mia Verona », ripeterà ironicamente più tardi, nei *Sepolcri,* « via que' simulacri, Che nel tuo fòro in miglior tempi ergesti; Gèttali dunque al suol; cada dall'alto Il tuo divino Fracastor, dall'alto Precipiti, e spezzato in cento parti, Su l'ingrato terren Maffei

rimbombi ». — In quelle *Epistole* l' esacerbato poeta sfoga l' animo pregno d' amarezze, borbottando, imprecando, maledicendo, sospirando.

No, stagion non è questa in cui le dotte
Giovi accender lucerne, e ai muti fogli
Con la penna Febea dar voce e canto.
Or Marte regna. . . . .
Chi fia che armato d' innocente cetra,
Non già di spada micidiale, speri
Che il tempio della gloria oggi gli s'apra ?....
O tu, tu sotto il cui scarpel divino
Si rammollisce un duro marmo e pensa,
Canova illustre, che in sì bassi tempi
Tante volvi nel sen greche faville,
Del tuo scarpello Italia stolta a torto
Superba va : nobile è sol quel ferro
Che nel petto dell' uom la morte imprime.

Telum imbelle sine ictu: dardi spuntati, e soprattutto già logori dall' uso. I passi più eloquenti ed ammirati di queste *Epistole* — lo dimostrò lo Zanella—derivano dagli elegiaci latini, da Tibullo soprattutto, e dagli ultimi lirici inglesi. Qualche maggior pregio di originalità, e d'efficace e commossa rappresentazione, ha l' epistola *Ad Alessandra Lubomirski,* la nobile e bella polacca, ghigliottinata a Parigi per non aver voluto ritrattare un degno insulto lanciato alla plebe che le si era ammutinata intorno.

O Lubomirska, e quella gente istessa
Dunque fu che t' uccise? E non ti valse,
Non dico il sangue altier, ch' era delitto,

Ma la beltà, ma la tua verde etade,
L' animo grande, e una straniera culla?.....
Dunque il palco feral sotto i tuoi piedi
Per la pietade non fu visto aprirsi?
Dunque v' ebbe una man, che per le bionde
Tue morte chiome il capo tronco prese
E alla gente il mostrò pallido, muto,
Di rossa onda grondante; e gente v' ebbe
Che quegli occhi, che amor lanciavan sempre,
Mirar sostenne immobili ed estinti,
Nè riversata e tramortita cadde?.....

Assai meglio trovò il Pindemonte a spendere i suoi talenti e la sua cultura, e ad adoperare quella sicura maestria ch' era venuto acquistando nel verso endecasillabo sciolto, traducendo l'*Odissea*. Il 16 giugno del 1806 (le *Epistole in versi* erano state pubblicate l' anno innanzi), il Foscolo ne scriveva così alla contessa Isabella Albrizzi, che Ippolito adorava e celebrava col nomignolo di Temira. « Ho ricevuto il cavaliere, il quale mi lesse l' *Odissea*: bellissima fra le sue belle cose, e quella che a mio parere gli farà onore davvero; perchè di cose tenui e volanti stampò, se non molto, certo abbastanza; e per la tragedia non è nato, chè eleganza e nerbo, affetto e passione sono cose diverse: onde consigliatelo e comandategli di continuare questa traduzione di cui manca l' Italia ». E il 27 scriveva direttamente a lui: « Ho fatto l' ambasciata a Vincenzo Monti; sorrise — rara cosa! — rispondendomi ch' avea già ordinato che vi fosse inviato il suo libro [il *Bardo della Selva Nera*]....

Gli ho annunziato la vostra *Odissea*: rispose che, se l'incontentabile Ugo Zacintio la lodava, ella dev' essere la bella cosa; onde io vi prego di dare tutti i vostri minuti ad Omero vecchio ».

Ma il poeta veronese non era punto persuaso che non fosse nato pel teatro; e di tragedie ne aveva pronta un' altra, *Annibale a Capua*. Vorrebbe guadagnarsi l' indulgenza degli amici, cominciando a dirne lui un gran male. « Ne sentirete una bella », scrive difatto al Cesarotti. « Avendo finito di copiare le *Epistole,* ripresi in mano la mia tragedia, da più mesi dimenticata, e prima volli rileggerla tutta. Ma mi parve la più meschina cosa del mondo, e poco mancò ch' io non la facessi in pezzi. Ma n' eravate contento, direte voi, e vi applaudivate d' averla composta. È vero, ma ora ne sono scontentissimo, e di averla composta, credetelo, mi vergogno ». Eppure, così poco sincera era questa confessione, gliene mandava il manoscritto! Seguì un lungo e inquietante silenzio. Da ultimo, sollecitato, il Cesarotti rispose: « Ho letto il vostro *Annibale,* e ora lo rileggo più attentamente, notando a parte a parte tutto ciò che parmi degno d' essere da voi esaminato *nel silenzio dell' amor proprio*. Non posso perciò ancora dirvi nulla di preciso. Lo farò in appresso, facendo giudice voi stesso delle mie riflessioni ». Non si poteva essere più garbato e più severo insieme. Il Pindemonte capì il latino, e scrisse sul manoscritto: « tragedia da bruciarsi ». Non gli resse tuttavia

l'animo di bruciarla lui: deplorevole indulgenza paterna!

E tornò ancora una volta alla poesia inglese. Perchè non tentare un poemetto sepolcrale, sul modello della *Nightpiece on Death* del Parnell e dell'ancor più famosa *Elegia* del Gray, tante volte tradotta fin allora in latino e in francese, e pur in italiano da Giuseppe Torelli e da Melchiorre Cesarotti? Un giorno del maggio 1800 che Mario Pieri andò a fargli visita, lo trovò tutto dedito al nuovo lavoro. « Oh maggio delizioso! oh quante belle cose non caddero dalla bocca del mio adorabile Pindemonte! », esclama quel curioso tipo d'avventuriero greco. « Tra le altre cose mi espose il piano di un poema in 4 canti intitolato: *Cimiteri*. Ecco l'occasione che glielo ispirò. In Verona è qualche tempo, ma breve, che si stabilì un Camposanto, in cui ordinò il governo che si seppelliscano i morti indistintamente, senza alcuna iscrizione che additi al figlio o al fratello dove stanno le ceneri del fratello o del padre. I Veronesi ne fremono, eppure non si muove ancora alcun passo. Gli amici del cavaliere, udendo che egli aveva il pensiero di scrivere un Sermone sopra ciò, lo eccitarono ad eseguirlo; ma egli a poco a poco, senza volerlo, si sentì accendere la fantasia, e il piano d'un Sermone allargarsi in un poema di 4 canti ». E il Pieri riferisce che cosa questi canti avrebbero dovuto contenere; ed egli stesso pare avesse dal poeta l'incarico di esporne il sommario al Cesarotti, chiedendogliene il con-

siglio. L'abate non se ne mostrò entusiasta. Quel soggetto non gli pareva che offrisse materia sufficiente a quattro canti: meglio tre; meglio ancora due; e l'ottava rima, dal Pindemonte prescelta, non gli pareva la più acconcia: meglio l'endecasillabo sciolto! Non era quello che il poeta precisamente s'aspettava; tuttavia non si perdette d'animo. E il 25 agosto scriveva alla Albrizzi: « I *Sepolcri*, è vero, mi spaventano ancor più del sepolcro; nondimeno ho fatto qualche cosa: ma non so ancora se qualche cosa sia quello che ho fatto ». Sennonchè, ai primi di novembre, l'amica, nel rispondergli, gli diede la novella che il Foscolo aveva composta lui un' *Epistola sui Sepolcri,* e intitolatagliela! Fu un fulmine a ciel sereno. « Ciò che mi dite di un' Epistola di Foscolo a me diretta e intitolata *I Sepolcri* », si affrettò a replicare, « mi è affatto nuovo ». Il 19 novembre il Foscolo avvertiva il Pieri: « Se scrivete al cavaliere, salutatelo in mio nome, e ditegli ch'io gli ho bella e preparata una *Epistola sui Sepolcri* lindamente stampata in carta velina, e con tutte le *munditiae Bodonianae* ».

Al buon Ippolito convenne d'ingoiare amaro e sputar dolce. Smise *I Cimiteri*; e nell'autunno del 1807 pubblicò in Verona, insieme con quella del Foscolo, una sua propria Epistola sui *Sepolcri,* in risposta: « Qual voce è questa che dal biondo Mela » (il Foscolo si trovava allora a Brescia) « Muove canora, e ch'io nell'alma sento? È questa, Ugo, la tua, che a te mi chiama Fra tombe, avelli, archi, sepolcri; e gli estri Melan-

conici e cari in me raccende ». Vi premise una Avvertenza, in cui narrò:

« Io avea concepito un poema in quattro canti e in ottava sopra i *Cimiteri*, soggetto che mi pareva nuovo; dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell' uomo... Compiuto quasi io avea il primo canto, quando seppi che uno scrittore d' ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i *Sepolcri*. L'argomento mio, che nuovo più non pareami, cominciò allora a spiacermi, ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per quell'argomento; e sembrandomi che spigolare si potesse ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi alcuni versi in forma di risposta all' autor dei *Sepolcri*, benchè pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta su i Cimiteri ».

Più tardi, annoiato dell' inevitabile giudizio comparativo sulle due Epistole, punto a lui favorevole, avrebbe voluto tornar sopra alla sua e darle altra forma, togliendovi ogni accenno al rivale; ma ne fu in buon punto dissuaso. Tuttavia, anche in conversazione, quell'argomento lo metteva di malumore; e a buon conto, si rifiutò di leggere la nuova *Epistola*, abbastanza insulsa e superflua in verità, che Giovanni Torti compose sulle altre due; « per non amareggiarsi », narra il Pieri, « persuaso che il Torti, tutto amico di Foscolo, faceva dei disgustosi confronti e poco discreti sopra il pregio dell'uno e dell'altro com-

ponimento ». Eppure il Foscolo stesso aveva, col miglior garbo possibile, fatto e detto di tutto per farsi perdonare la sua, se non proprio soverchieria, superiorità. « Questo solo posso dirvi », gli aveva scritto il 14 ottobre, non appena sbirciato il volumetto veronese, « ch'io non ho letto poesia vostra più calda, più immaginosa di quella, nè conosco poeta fra' viventi che possa meglio d' Ippolito ispirare a' nostri concittadini l' amore della patria e della virtù ». E il 4 novembre : « Per me tengo che altre poesie vostre saranno più gentili e più terse, ma niuna sì alta e sì calda. Le sale siciliane, la censura al mio stile, le lagrime su la tomba d'Elisa, e molto più la pittura dei giardini inglesi, sono squarci in cui l'ingegno vostro ha superato sè stesso; la pittura de' giardini sopra tutto ».

XII. — *Gli ultimi anni.* — *La versione dell' « Odissea ».* — *Gli « Elogi di letterati ».* — *La morte.*

Nell'Epistola di risposta, il Pindemonte aveva detto, accennando al fervore del suo studio intorno alla versione dell' *Odissea* :

> Del Meonio cantor su le immortali
> Carte io vegghiava; e dalla lor favella
> Traeva io nella nostra i lunghi affanni
> Di quell'illustre pellegrin, che tanto
> Pugnò pria co' Troiani e poi col mare;

e il 28 settembre del 1809 poteva annunziare all' amico Pieri ch' era terminata la stampa, a

Verona, dei primi due canti del poema, ch'egli pubblicava come saggio dell' opera sua, insieme con la versione « di alcune parti delle *Georgiche* », e con due *Epistole*, l' una ad Omero, l' altra a Virgilio. Il Foscolo, che, come s'è visto, aveva incitato e sollecitato il Pindemonte alla traduzione dell'*Odissea*, si affrettò a pubblicare su quel primo saggio un articolo critico, di molta lode; che ne prometteva un secondo, e terminava intanto così: « Ed acciocchè qualche lettore non ammalasse del languore prodotto dalla protratta curiosità, annunzieremo per ora che la versione del signor Pindemonte è la migliore che poteasi sperare di quel poema, mal conosciuto sin ad ora tra noi, perchè fu sempre maltrattato dai traduttori ».

Qualche anno più tardi, nel '12, si pubblicava in Verona la quinta edizione dell'*Arminio*, con qualche ritocco ed emendamento del poeta; il quale finalmente si decise questa volta ad accodare al volumetto i suoi tre *Discorsi riguardanti la Tragedia*. Li aveva composti insieme con la poesia; ma accortamente il Cesarotti gli aveva consigliato di tenerli in serbo, aspettando che la tragedia si facesse la via da sè, senza quella pericolosa compagnia. Il volume fu esaminato minuziosamente dall' Accademia della Crusca; la quale finì, se non col premiarlo, col segnalarlo.

Una vecchiaia precoce, coi suoi acciacchi e le sue tristezze e i suoi brontolamenti e le sue scontentezze di tutto e di tutti, rendevano anche ai più intimi poco gradita oramai la conversazione

del poeta, divenuto più che mai pietista e misoneista. Si ricordi il ritratto comico che ne sbozzò il Byron. Persino il Pieri, pur provandone una gran compassione, finiva col perderci la pazienza. Nel novembre del '12, questi annota nelle sue Memorie: « Oh quanta tristezza mi desta il mio Pindemonte con i suoi incomodi di salute! Stamattina mi fece una triste sorpresa: non potea ricordarsi alcuni nomi a lui famigliarissimi, non potea ricordarsi finanche qual libro dell'*Odissea* egli sta ora traducendo! ». Ma nel '15, nell'accoramento per la cattiva piega che aveva presa la beneaugurata impresa di Murat, annota e soggiunge: « Si assicura che sia stata presa Aquila. Sembra che i Napoletani non sappiano aver valore, tranne però gli ufficiali. Povera Italia! Vado a seppellirmi in una solitudine profonda. Staremo a vedere i Piemontesi. Ho fatto un cattivo desinare [in casa Soranzo], in mezzo agli ultra... Poffare il mondo! Che una donna [l' Albrizzi], greca e veneziana e letterata, adori il dispotismo, e brami che gl' Italiani siano tedeschi anzichè italiani, goda delle sciagure de' Napoletani, è cosa nefanda... Oh indegna! E un Pindemonte non dissentire da lei? Ma già, i suoi scrupoli religiosi l' hanno ormai renduto un imbecille! Misera Italia! Che cosa farai tu con codesti cittadini? ».

Dopo aver trionfato di alcuni contrasti con la Censura veneta, nel marzo del 1819 il vecchio poeta riuscì a pubblicare i suoi *Sermoni*: opera senile, sfiaccolata, ingenerosa, specialmente con-

tro il Foscolo. Vi fu chi li definì una «stoppia»: e son tali davvero. Il buon Pellico, scrivendone nel *Conciliatore*, ne dava questo giudizio: « Incontriamo nei suoi versi molti caratteri tratteggiati con franchezza e con brio, ma non mai alcuna invettiva che sia calda dell'ira di Giovenale, non mai alcun tratto profondo che parta come in Persio da un meditato dolore, non mai lo scherno amaro del Parini e lo sdegnoso laconismo del Gozzi. Non possiamo poi tacere la giusta sorpresa da cui fummo colti quando, giunti al nono Sermone [*Le opinioni politiche*], abbiamo dovuto conoscere l'assoluto disinganno ch'egli professa altamente per ogni specie d'opinione sulle cose politiche. È questo forse un effetto della triste conoscenza degli uomini? È forse una conseguenza della vita solitaria dell'autore, il quale, avvezzo a concentrare tutta la sua sensibilità nella considerazione delle sciagure domestiche e delle private virtù che le riparano, si scorda che i piaceri e i dolori di ciascun uomo sono più o meno legati alla pubblica fortuna? Non dubiteremo di affermare che la gentilezza di certe sue maniere di stile o di alcune immagini affettuose ritornano per avventura un pò troppo ripetute ne' di lui versi ». Tuttavia, nel '20, l'Accademia della Crusca assegnò ai *Sermoni* una menzione onorevole: il premio toccò alle *Satire* di Agnolo Pannocchieschi fiorentino dei Conti d'Elci, che ora nessuno più legge. È la fortuna che di solito tocca alle opere premiate dalle Accademie!

E l' *Odissea?* Il Pindemonte vi lavorava indefessamente e scrupolosamente; ma erano quindici anni dacchè quella versione era annunziata, e il pubblico non ne aveva visto altro fuori dei primi due canti. Al solito, malevoli e benevoli ne malignavano o sorridevano; e fu riferito al poeta che il Monti avesse detto: « Il Pindemonte non finirà l' *Odissea*, come colui che non ne traduce più di dieci versi al giorno: ed anche meno talora ». Ma il 14 gennaio del '18, Ippolito potè annunziare al Pieri, ch'era dei più inquieti: « Io giunsi al fine dell'*Odissea* il mese passato; ma Ella non creda che abbia finito per questo la mia fatica ». E si mise alacremente al lavoro di revisione; e potè cominciarne presto anche la stampa, che però fu condotta a termine solamente nel 1822. Le accoglienze furono più che oneste. E se qualche amarezza venne al Pindemonte, fu per l' eccessivo zelo di alcuni suoi partigiani, come il Lampredi, che insistettero troppo sul confronto con la versione montiana dell' *Iliade,* pretendendo che la pindemontiana dell'*Odissea* la superasse per fedeltà ed eleganza.

L' ultima opera del gentiluomo veronese fu di storia e di critica: gli *Elogi di letterati italiani* (il Maffei, Leonardo Targa, lo Spolverini, il Torelli, Lodovico Salvi, Antonio Tirabosco, Filippo Rosa Morando, Girolamo Pompei, Gasparo Gozzi, Giovambattista da San Martino), pubblicati a Verona, in due volumi, nel 1825 e 1826. Non son privi di qualche pregio; ma la forma

ne è assai artificiosa e stancante. Annunzia la decrepitezza della mente e della mano.

Alle ore 3 dopo la mezzanotte del 17 novembre 1828, il Pindemonte cessava di vivere nel suo palazzo marchionale di Verona. Nel giugno dell'anno innanzi, il Manzoni aveva licenziato il terzo e ultimo volume dei *Promessi Sposi*; e in quell' anno medesimo, il Romanzo era ristampato abusivamente a Livorno, a Lugano, a Firenze, a Napoli, a Torino. E fin dal 1820 era stato pubblicato *Il Conte di Carmagnola*, e dal '22 l' *Adelchi*; e nei primi mesi del '23, la *Lettre à M. C.xxx sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*. E a Bologna, nel 1826, Giacomo Leopardi aveva ripubblicati, accresciuti, i suoi *Canti*. L' Italia aveva fatto molto più cammino che l'opera del poeta e del critico veronese non lascerebbe sospettare. Egli era un sorpassato.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA

A.

Le poesie originali di Ippolito Pindemonte, per cura di A. Torri; Firenze, Barbèra, 1858.

Elogi di letterati italiani, scritti da Ippolito Pindemonte; Firenze, Barbèra, 1859.

Arminio, tragedia di Ippolito Pindemonte, con la giunta di tre Discorsi riguardanti la Tragedia; Napoli, Amula, 1830.

Le prose e poesie campestri d'Ippolito Pindemonte, con l'aggiunta d'una Dissertazione su i *Giardini Inglesi* e sul merito in ciò dell'Italia; edizione accresciuta del *Giardino Inglese* descritto dall' autore ne' *Sepolcri*, e di due Appendici; Milano, Silvestri, 1827.

Epistole in versi d' Ippolito Pindemonte veronese; 2ª ediz.; Modena, Vincenzi, 1814.

B.

Bennassù Montanari, *Della vita e delle opere di I. P.*; nei vol. V e VI dei *Versi e Prose di B. M.*, Verona, 1855.

Salvatore Gini, *Vita e Studio critico delle opere di I. P.*; Como, 1899.

Severo Peri, *Ippolito Pindemonte*, studi e ricerche; 2ª ediz.; Rocca S. Casciano, Cappelli, 1905.

SEVERO PERI, *Isotta Pindemonte Landi e Ippolito Pindemonte a Piacenza*; Pisa, Spoerri, 1911.

GUIDO MAZZONI, *L'Ottocento*; Milano, F. Vallardi.

C.

M. SCHERILLO, *L'Arminio del Pindemonte e la poesia bardita*, nella *Nuova Antologia* del 16 aprile 1892.

B. ZUMBINI, *La poesia sepolcrale straniera e italiana, e il Carme del Foscolo*; negli *Studi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1906.

G. BIÀDEGO, *Da libri e manoscritti, spigolature*: 2ª ediz,; Verona, Münster, 1885.

G. ZANELLA, *Paralleli letterari*; Verona, Münster, 1885.

PAUL HAZARD, *La Révolution Française et les lettres italiennes*, 1789-1815; Paris, Hachette, 1910.

STORI
LETTERAT

GIUSEPPE

Lire 2,-